Der Hamburger Petri-(Grabower-)Altar und Meister Bertram von Minden.

(Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Hamburgs).

Teildruck.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Alfred Rohde

aus Hamburg.

Marburg i. H.

Buchdruckerei Chr. Schaaf, Druck wissenschaftlicher Werke

1916.

Von der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg
als Dissertation angenommen am 9. Dez. 1914.
Berichterstatter: Professor Dr. Hamann.

Die vollständige Arbeit erscheint später im Buchhandel.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung [1].

Frühere Urteile über die Kunst Hamburgs — Die Stellung Bertrams in der Forschung — Lisch — Burger — Goldschmidt — Schlie — Lichtwark — Die Bedeutung des Petrialtares für die Entwicklung der nordischen Kunst — Woermann — Lokale Kunst — Moderne Forschung — Nürnberger Schule — Gebhardt — Thode — Der böhmische Einfluß überall — Aldenhoven und die Erforschung der Kölner Schule — Leonhard Lepszy und die Kunst von Krakau.

Erster Teil. Der bildliche Teil des Hamburger Petrialtares.

Die Hansa und ihr Einfluß auf die künstlerische Entwicklung — Die Zünfte im 14. Jahrhundert — Der Aufstand von 1376 — Erwerbung der Amtsrechte — Das Meisterstück — Datierung des Petrialtares — Nachrichten — Resultat.

1. Beschreibende Darstellung. Anordnung und Zusammenhang — Die Schöpfungstage — Die Gefahr der Illustration — Von der dekorativen Kunst — Entfernung vom Text aus künstlerischen Gründen — Die Schicksale des ersten Paares —

1) In diesem Teildrucke haben nur die in großen Lettern gedruckten Kapitel Aufnahme gefunden.

Geschichte der ersten Nachkommen — Bilder des neuen Testamentes.

2. Stilkritische Beschreibung. Der Hintergrund — Die Figuren — Kopf und Gesicht — Hals und Nacken — Haare und Bart — Die Hände — Das Gewand — Die Füße — Die Landschaft — Farbe, Licht und Schatten.

3. Die künstlerische Herkunft des Meisters.

Lokale Überlieferungen — Der kölnisch-niederrheinische und der westfälische Kunstkreis — Der Backsteinbau — Thode — Die Auffassung des bethlehemitischen Kindermordes in Hamburg und in Nürnberg — Einfluß böhmischer und norditalienischer Schulen — Der Krieger des Kindermordes und seine Entwicklung in der Kunst — Der Prager Kunstkreis — Die Apokalypsendarstellungen des 14. Jahrhunderts — Der Londoner Altar — Vergleichende Beschreibung des Londoner Altares mit den böhmischen Apokalypsen — Der Londoner Altar, ein Werk böhmischer Kunst — Der Petrialtar und seine Verwandtschaft mit der Prager Kunst — Übereinstimmungen stilistischer Art — Übereinstimmungen technischer Art — Einfluß oberitalienischer Malertechnik — Übereinstimmungen in der räumlichen Komposition — Die Vertikale als Fluchtachse — Die exzentrische Anlage rheinisch-westfälischer Bilder — Wörtliche Übereinstimmungen mit dem Prager Kunstkreis — Wandmalereien und Miniaturen — Die Randleiste — Dekorative Kunst — Die Kreuzigung des Meisters Theoderich — Einzelheiten — Resultat — Lichtwarks Stellungnahme zum böhmischen Einfluß — Der böhmische Einfluß am Ende des 14. Jahrhunderts in Ostdeutschland — Die Entwicklung des Meisters von 1379 — Sein Name.

Zweiter Teil. Der plastische Teil des Hamburger Petrialtares.

1. Beschreibung bei geöffneten Flügeln — Sind die Gemälde und die Plastiken von einem Meister?

2. Excurs über den Wesensunterschied von Malerei und Plastik. Definition — Hildebrand über die Aufgabe der Plastik — Das Quälende in der bildenden Kunst — Dreidimensionalität und Raum — Das Problem des Dreidimensionalen — Das Kubische und die Plastik — Über den Wettstreit der Künste in der Renaissance — Leonardo da Vinci — Leo Battista Alberti — Die platonische Idee und ihre Wiederbelebung durch Alberti-Michelangelo — Michelangelo — Falconet — Die im Marmorblock verborgene Figur — Ciceros Stellung — Falconet und die Trennung der Künste — Der künstlerische Raum — Herder — Daseins- und Wirkungsform — Beispiele — Der Raum des Künstlers — Seine Proportionslehre — Das Monumentale — Herders Plastik — Körper und Fläche — Der sehend gewordene Blinde — Sehen und Tasten — Hildebrands Stellung — Die Malerei und das Auge — Die Aufgabe der Malerei — Das Wesen des Malerischen — Plastik und Linie — Das Licht des Raumes — Plastiken als Vorbilder in der Malerei — Malerisch und plastisch — Michelangelo.

3. Das Resultat des Excurses für unsere Aufgabe. Der Harvestehuder Altar — Seine Datierung und Zuschreibung — Der stilistische Unterschied zwischen Malerei und Plastik beim Petrialtar — Die Köpfe — Die heiligen drei Könige — Die Verkündigung — Die Architektur — Meister Bertram, der Meister der Plastiken, nicht der Gemälde — Bertrammus pictor in den Kämmereirechnungen — Bartram van Mynden.

4. Die künstlerische Herkunft des Meisters Bertram. Westfalen — Österreich — Böhmen — Frankreich — Doberan —

Lichtwarks Ansicht — Das Doberaner Sakramentshaus — Die Mystik der Hamburger Predella — Die Schutzheiligen von Doberan in Hamburg — Stilistischer Vergleich — Die Anordnung — Die Baldachine — Die Figuren — Der heilige Gregor — Die Datierung des Sakramentshauses — Die Apostel des Hochaltares von Doberan — Die Krönungsleiste des Petrialtares — Der Meister des Doberaner Sakramentshauses Bertrams Lehrer.

Dritter Teil (Schluß). Schule und Nachfolge des Meisters von 1379 und des Meisters Bertram.

1. Die Nachfolge des Meisters Bertram. Der Wechsel im Stil der spätgotischen Plastik — Petrus und Paulus der Lübecker Petrikirche — Christus am Kreuz des Lübecker Museums — Die Flensburger Schule um 1400 — Die Apostel von Karlum — Der Altar von Kappeln — Die Apostel von Tandslet — Der Altar von Wilsnack — Der Flügelaltar der Trinitätskapelle zu Hildesheim — Trennung von Malerei und Plastik.

2. Schule und Nachfolge des Meisters von 1379. Wandlungen der niederdeutschen Kunst — Die Schule des Meisters von 1379 — Der Buxtehuder Altar — Die Landschaft — Die Verkündigung — Verwandtschaft mit Böhmen — Der Kindermord — Fremder Zustrom — Der beginnende Naturalismus — Der Tempziner Passionsaltar — Die naturalistische Auffassung — Der Typus des Passionsaltares — Meister Francke — Die Signatur e s — Henselinus de Stratzeborch — Seine Entwicklung — Der Kreuzigungsaltar in der Georgenkirche zu Wismar — Trennung von Malerei und Plastik — Nachfolge des Meisters von 1379 — Der Land-

kirchener Altar — Der Lettneraltar von Doberan — Der Altar von Gadebusch — Der Hochaltar der Marienkirche zu Lübeck — Der Boeslunder Altar — Neustädter Altar, St, Jürgenaltar zu Wismar, Altar von Hoyer — Entfernung von unserem Meister — Der Petrialtar: das Werk zweier Meister.

Anhang.

Quellen und Literatur über den Petrialtar — Farbenbestimmungen der Gemälde des Petrialtares — Die Maler der Kämmereirechnungen von 1350—1460 — Tafeln.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556035_0111

Einleitung.

„Kränkelnd und verschlossen", schrieb 1804 Dr. Meyer wehmütig in seinem Blick auf die Domkirche S. 38[1]), „war immer die Blüte der Kunst in unserem Norden: wie ließe es sich denn erwarten, daß, so wie in einigen dem italienischen Himmel näher gelegenen deutschen Städten, die Regenten unserer alten Stiftskirchen, welche die Mysterien des Bachus wahrscheinlich höher hielten als den Dienst des Musageten, diesem ihre Schätze gespendet und für die Bereicherung ihres Domes mit Denkmälern der Kunst gesorgt hätten".

Erst in den letzten 20 Jahren ist es gelungen dank eifriger Nachforschung mancher Kunsthistoriker zu zeigen, daß es eine Zeit gab, wo man mit Unrecht von einem „kränkelnden Wesen" Hamburger Kunst oder gar von „mäßigen Arbeiten Hamburger Lokalkünstler" (Reber 1894) redete. Wir wissen jetzt, daß am Ende des 14. Jahrhunderts sich hier eine künstlerische Regsamkeit und Produktivität bemerkbar machte, die zu dieser Zeit wenigstens im Norden Europas wohl schwer ihresgleichen findet.

1) Dr. Meyer, Blick auf die Hamburger Domkirche.

Wir wissen nicht nur von Werken, sondern wir wissen auch von Namen. Und der bedeutendste ist Bertram. Sein Hauptwerk ist seit 1845 bekannt. Aber wie merkwürdig hat sich das Urteil über den Meister und sein Werk in den 70 Jahren geändert. Lisch sagt von diesem Altare 1845[1]): „Sowohl Bildhauerei und Schnitzwerk als Malerei sind durchaus gewöhnlich und nicht besser als wie es sich häufig und überall findet, so daß die Hoffnung auf ein großes Kunstwerk gescheitert ist". Das modernste Urteil über Bertram ist wohl das Burgers[2]): er sieht in ihm keinen geringeren als den Begründer der deutschen Renaissancemalerei. Einen größeren Gegensatz der Meinungen wird man in der ganzen Kunstgeschichte wohl kaum wieder finden, und er spricht zugleich beredte Worte über die Geschichte der Stellung, die die mittelalterliche Malerei und Plastik im menschlichen Geistesleben einnimmt: dem Manne der 40er Jahre vermag Bertram nichts zu sagen, dem modernen Menschen offenbart er alles. Lisch hat in gereiftem Alter, in den 70er Jahren, sein Urteil richtig gestellt[3]), auch Burgers Urteil

---

1) Lisch, Der Altar zu Grabow, erschienen in den Jahrbüchern des Vereins für mecklenburgische Geschichte Band X S. 318 bis 319. 1845. Lisch war Archivar und Herausgeber dieser Jahrbücher.

2) Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft, in Lieferungen seit 1914 erschienen; benutzt wurde besonders die Abteilung deutscher Malerei, die von Burger selbst bearbeitet ist — die Benutzung beschränkte sich allerdings im wesentlichen auf das reiche und gute Abbildungsmaterial —, ferner Pinder, Deutsche Plastik, deren erste Lieferung allerdings erst erschienen war.

3) Lisch, Der Altar zu Grabow, erschienen in den genannten Jahrbüchern Band XXXVIII Seite 200 f. 1873.

bedarf einer weitgehenden Einschränkung. Zwar ist die „Neuorientierung des künstlerischen Interesses“ bei der Anbetung der Könige Bertrams gegenüber der einer Miniatur des 13. Jahrhunderts[1]), die sich im Besitze der Münchener Bibliothek befindet, sehr augenfällig; aber es muß bezweifelt werden, ob es wissenschaftlich fördert, wenn wir solche Gegensätze ins Feld führen. Sollte der Bruch in der Malerei mit Bertram ein so gewaltiger gewesen sein, daß er gleichsam die Brücke hinter sich sprengt, ein Neuland betritt und neue, nie dagewesene Perspektiven eröffnet? Wenn das der Fall wäre, dann könnten und müßten wir ihm trotz historischer Gerechtigkeit den Titel des Begründers deutscher Renaissancemalerei zuerkennen. Aber der Historiker kann sich nicht täuschen lassen. Zwar ist der Bruch zwischen beiden Anbetungen offensichtlich, aber wo sind die Zwischenglieder? Die bisherige Forschung scheint Burger recht zu geben, denn es ist ihr nicht gelungen, den Meister aus irgend einem Schul- oder Kunstzusammenhange heraus zu erklären und hat damit gezeigt, daß der Hamburger Meister aus jeder Gemeinschaft herausfällt, daß wir vor einer Persönlichkeit stehen, die ihrer Zeit vorauseilte und in ihrem Schaffen schon das ahnte, was einer späteren Zeit vorbehalten war auszuführen. So Lichtwark, so Friedrich Schulz[2]). Und Bode schuf den

1) Abbildung siehe Burger S. 34, wo sie der Anbetung des Hamburger Altars gegenübergestellt ist.

2) Lichtwark, Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367 bis 1415. Hamburg 1905. Schulz, Meister Bertram, eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. 1906.

Namen der Hansa-Kunst[1]), einer Kunst, die sich auf die Städte jener stolzen Kaufmannsgesellschaft beschränkte; ja, niederländische Forscher ahnen — die niederländische Kunst fängt leider erst mit den Eyks oder kurz vorher an —, daß diese hanseatische Produktion befruchtend auf die Anfänge niederländischen Kunstschaffens gewirkt habe[2]). Historiker von der Bedeutung eines Goldschmidt aber konnten sich mit dem Gedanken einer unbedingt selbstschöpferischen Kunst der Hansestädte nicht recht zufrieden geben. So suchten sie nach Anlehnungen. Goldschmidt[3]), der den Petrialtar noch für ein Lübecker Werk hielt, glaubte sie in Westfalen gefunden zu haben. Er geht von der geschichtlichen Forschung aus, indem er zeigt, daß sich unter 50 Lübeckern mindestens 20 Westfalen finden, daß auch die Malernamen oft westfälischen Ursprungs sind. Aber niemals wissen wir, das gibt er selbst zu, ob diese Maler in Lübeck eingewandert sind oder ob sie unter Beibehaltung des Namens ihrer Herkunft nicht schon geschlechterlang hier ansässig sind. Andererseits stammt die Kultur, wie z. B. das Christentum und das Recht in Lübeck, aus Westfalen, während häufig vorkommende Strafen in Weinabgaben auf eine Verwandtschaft mit den Rheinlanden deuten. Man muß aber bedenken, daß diese Gründe für das 14. Jahrhundert kaum mehr in Betracht kommen und nur für die Gründungstage

1) Vergl. Lichtwark, Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde 1906, Band XII.

2) Ebenda.

3) Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik vor 1530. Lübeck 1890.

Lübecks sprechen. Unter den Malern können wir von aus Westfalen zugewanderten Künstlern einzig und allein Albertus vonme Crane namhaft machen, der ausdrücklich als civis susatensis genannt wird und seit 1355 Lübecker Bürger ist. Von dieser historischen und kulturhistorischen Überlegung ausgehend, glaubt nun Goldschmidt auch in der Lübecker Kunst einen westfälischen Einfluß zu sehen, besonders beim Altar von Grabow, der ja vor der Entdeckung Schlies als Lübecker Werk galt. Maßgebend sind für ihn, daß auch bei diesem Werke wie in Westfalen der Goldgrund bis tief hinunter geht, der schmale Streifen Erdboden nach hinten scharf abschneidet, die einzelnen Bäume und Gegenstände in gleicher Weise hingestellt sind, ein größeres Gebäude gleichsam nur angedeutet ist durch einen in der Luft hängenden Baldachin aus Bögen und Türmchen. Auch die Gesichter, die, etwas weichlich, ein oben und unten gleichmäßig abgerundetes Oval bilden, zeigen Ähnlichkeiten durch den kleinen Mund, durch das Fehlen charaktervoller Darstellung. Der Übergang von Licht zu Schatten ist sehr allmählich, der Ton der Gesichter ist ziemlich dunkel, nur starck hervortretende Teile der Backe, der Stirn und Nase sind weiß. Die Gewandung wechselt zwischen horizontal über den Körper gespannten und senkrechten Falten, die hin und wieder durch Querknick unterbrochen sind.

Aber Goldschmidt leugnet nicht, daß bei Bertram manches sich findet, was wir in Westfalen vergebens suchen. So sind die Einzelheiten der Natur gut beobachtet, z. B. unter den Tieren der Schöpfung sind manche Fische und Krebse sehr

naturgetreu. Hieraus schließt Goldschmidt, daß der Künstler bereits „ein Insasse der Seestadt und nicht Westfalens“ war. Eher möchte man auf das Gegenteil schließen, denn einen von außen kommenden Künstler werden diese für ihn neuen Dinge weit mehr interessieren als den einheimischen Meister, der mit ihnen lebt, sie täglich sieht. Wir werden an anderer Stelle darauf zurückkommen, in wie weit sich dieser Einfluß von Westfalen rechtfertigen läßt. Sicher gehört seit Goldschmidt der Altar zur Kunstgeschichte Deutschlands, wenngleich Schlie[1]) das Verdienst gebührt, den Altar auf Hamburg festgelegt zu haben. Er hatte ihn noch in seinem hervorragenden Inventarverzeichnisse Mecklenburgs als ein Lübecker Werk bezeichnet und beschrieben. Dieses Inventarverzeichnis, das durch die Unterstützung der Regierung in weite Kreise gelangen konnte, veranlaßte eine eifrige Nachforschung über den Grabower Altar, und so konnte schon im Jahre 1900 Schlie auf dem Kunsthistorikertag in Lübeck verkünden, daß sich im Archiv zu Grabow Schriften gefunden hätten, die unzweideutig anzeigten, daß der Altar aus der Petrikirche in Hamburg stamme. Hamburger Kunsthistorikern wie Lichtwark war der ganze Zusammenhang sofort völlig klar. Die Petrikirche hatte 1722 ihren Altar abgerissen und von Hancker

1) Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg, Band III Seite 187 und Nachtrag zur 2. Auflage Seite 726, wo schon die Bemerkung Aufnahme finden konnte, daß der Grabower Altar aus der Hamburger Petrikirche stamme. Vergleiche ferner seinen Aufsatz: Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow usw. in der Zeitschrift für christliche Kunst 1901 Nr. 3 und den offiziellen Bericht des Kunsthistorikertages zu Lübeck 1900.

einen neuen Altar erhalten. Nur dieser alte Altar, der einer Chronik gemäß ein Werk des Meisters Bertram van Mynden war, konnte nach Grabow hin verschenkt sein. In der „Christlichen Welt" veröffentlichte dann Schlie seine bedeutende Entdeckung, die er auf dem Kongreß schon angedeutet hatte.

1902 machte Lichtwark diesen frühesten Meister deutscher Kunst zum Inhalt seiner Festrede im germanischen Museum zu Nürnberg[1]). Auch er sah eine allgemeine Verwandtschaft mit der westfälischen Kunst, aber er bemerkt auch, daß diese Beziehungen nur sehr allgemeiner Natur sind, und daß es an Werken der westfälischen Tafelmalerei, die vielleicht als Quelle Bertramscher Kunst zu gelten hätten, doch eigentlich fehlt. So hält er es für wahrscheinlicher, daß die neuen Anschauungen Bertrams, aus Italien stammend, durch die Kulturblüte des päpstlichen Avignon dem Norden vermittelt seien. „Auf welchem Wege sie die entlegenen Grenzländer des Nordens erreicht haben, so daß Bertram schon 1379 mit beiden Füßen auf ihrem Boden steht, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis".

Schon lange vorher hatte zum ersten Male Matthaei[2]) auf die Bedeutung des Petrialtares für die nordischen Schnitzaltäre aufmerksam gemacht. Goldschmidt[3]) sah enge Beziehungen zum kleinen

1) Lichtwark, Meister Bertram von Minden, der Vorgänger des Meisters Francke in Hamburg, Vortrag, gehalten 1902 im Nationalmuseum zu Nürnberg. Vergleiche hierüber Hamburger Correspondent 1902, 16. Juni Nr. 276, und Hamburger Nachrichten, 16. Juni Nr. 139, und Mitteil. des Mus. 1902 Seite 45—54.

2) Matthaei, Zur Kenntnis der mittelalterl. Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. 1889.

3) Goldschmidt a. a. O. Seite 5.

Flügelaltar in der Brömserkapelle des Domes zu Lübeck, der auf der Außenseite der Flügel Himmelfahrt und Höllenfahrt Christi, Ausgießung des heiligen Geistes und Tod der Maria darstellte. Knorr[1]) führte diese Bedeutung in seiner wertvollen Dissertation über den Meister des Neukirchener Altares 1903 weiter aus und zeigte, daß noch 50 Jahre später die Wirkung des Petrialtares fühlbar ist. Auch der Hochaltar der Marienkirche zu Lübeck zeigt nach ihm sehr enge Beziehungen zu Meister Bertram. Nach diesen überall zerstreuten Bemerkungen über den Hamburger Meister machte dann 1905 Lichtwark[2]) zum ersten Male den Versuch, einen größeren Überblick über den Gang und das Schaffen des Meisters zu geben, nur für einen engen Kreis von Hamburger Kunstfreunden berechnet. Und im selben Jahre erschien der Meister zum ersten Male im Rahmen einer großen Kunstgeschichte, in der von Karl Woermann[3]). Der Forschung Nordhoffs sich anschließend, löst auch er in der Mitte des 14. Jahrhunderts aus der Soester eine Mindener Malerschule los. Aus ihr soll Bertram dann hervorgegangen sein. Seinen Gestalten fehlt das Knochengerüst, und seine Gewänder zeigen eine Farbenglut über schimmerndem Goldgrunde, die in Westfalen völlig ungewohnt ist, und die Woermann dem „Geschmacke der Seestadt“ zuschreiben möchte.

---

1) Knorr, Der Meister des Neukirchener Altars. Kieler Dissertation 1903 Seite 24/25.

2) Siehe Anm. 2 Seite 11.

3) Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten Band II S. 45—47. Vergl. dazu Mitteil. des Vereins für Hamburgische Geschichte 1905 S. 194.

Ohne weiter auf die Kunst des Meisters einzugehen, faßt er sein Urteil dahin zusammen, daß „Bertrams Geschichte beweist, daß es der westfälischen Kunst vorbehalten war, den Norden und Nordosten Deutschlands zu befruchten". Dieser Theorie von dem westfälischen Einflusse stellte sich von Anfang an die entgegen, die in der Kunst Bertrams etwas völlig Autochtones suchte. Schon 1901 machte Lichtwark[1]) darauf aufmerksam, daß es in Hamburg vor Bertram eine Malerschule gegeben haben muß, da die älteste Erwähnung eines Meisters 100 Jahre zurückliegt (1274 Meister Stadingus). Aber von ihm und seinen Nachfolgern ist nichts erhalten. 1907 schrieb Henry Kohn[2]) in einem Aufsatz, der in der Beilage des Hamburger Correspondenten erschien, daß der Meister uns als ein Mann von ausgeprägter Eigenart und sicherer Formgebung entgegenträte, so daß man ihn nicht als Anfang einer Entwicklung ansehen möchte. „Wir müssen bei ihm einen Vorrat von überlieferten Formen und technischen Fertigkeiten annehmen, der vielleicht schon auf eine Blüte um 1350 in Hamburg schließen läßt oder auf Import hindeutet". Auch Schulz stimmt in seiner resümierenden Betrachtung über Lichtwarks Werk energisch für die unbedingte Selbständigkeit des Meisters.

Seit Lichtwarks Werk, dem es wegen seiner einseitigen Einstellung auf den Leserkreis (das muß

---

1) Lichtwark, Meister Bertram, Jahrbuch der Ges. Hamb. Kunstfreunde 1901 Band VII.

2) Henry Kohn, Die Kunsthalle in Hamburg, eine Monographie. 5) Kunst und Persönlichkeit: Meister Bertram. Hamburger Correspondent 1907, 18. August Nr. 17.

man wohl zur Entschuldigung des hervorragenden Organisators sagen, dem es geglückt ist, die lokale Kunst so voll und ganz in der Hamburger Kunsthalle zu konzentrieren) an manchen Punkten an der wissenschaftlichen Tiefe und Gründlichkeit fehlt, und das oft novellistisch wird, ist über den Hamburger Meister nichts Nennenswertes gesagt oder geschrieben worden. Und auch der Versuch Burgers, ihn an die Spitze der deutschen Malerei zu stellen, hat ihm nur den hochtrabenden Namen eines Begründers deutscher Renaissancemalerei gegeben, ohne etwas Neues über ihn zu bringen. Aber Burger fühlt, daß die Zusammenfassung Lichtwarks veraltet ist.

Nachdem sich die letzten Jahrzehnte damit beschäftigt haben, in lobenswert einseitigem Fleiße lokale Kunst zu sammeln, ist es uns jetzt, wo diese Sammlungen abgeschlossen sind, erst möglich (die Inventarverzeichnisse haben, so ungleichartig und schlecht sie manchmal sein mögen, auch Wesentliches beigetragen), unseren Blick, auf die lokale Kunst eingestellt, über sie hinweg wieder auf den Fluß der großen Kunstentwicklung zu richten. Öffnete sich unser Horizont zuerst von der Lokalkunst zur deutschen Kunst, so beginnen wir jetzt besonders für die Zeit der Gotik das Ausland energisch in unseren Betrachtungskreis hineinzuziehen. Seit Vöges[1]) Werk über die französische Plastik der frühen Gotik kennen wir den gewaltigen Austausch des Südens mit dem Norden in Frankreich, und seit Weeses Bamberger Domskulpturen kennen wir die engen Beziehungen der gotischen Plastik Deutschlands zu

1) Vöge, Das Werden des monumentalen Stiles im Mittelalter.

der Frankreichs. Ja, wenn wir im fernen Reval an einem Chorgestühl einen Goliath im Relief um 1500[1]) finden, der es keineswegs verleugnet, daß er ein direkter Abkömmling des heiligen Georg von Jacqe de Baerse in Dijon ist, so werden wir nicht kleinmütig davor zurückschrecken, hier Abhängigkeit zu sehen, weil Reval und Dijon allzuweit von einander entfernt liegen. So konnte Lichtwark getrost behaupten, daß die Ideen Bertrams letzten Endes aus Italien stammten.

Vor ihm hatte schon Gebhardt[2]) in seiner Nürnberger Malerschule auf die Zusammenhänge der frühen Nürnberger Malerei mit Oberitalien hingewiesen und gezeigt, wie hier Böhmen die vermittelnde Rolle spielte. Lichtwark glaubte einen Einfluß von böhmischer Seite her, wie wir noch sehen werden, abweisen zu müssen, aber Schulz weist darauf hin, daß ein Einfluß von dieser Seite her möglich und eine Untersuchung daher notwendig sei. Ein Versuch, diese durchzuführen, ist bisher nirgends gemacht. Das mag um so merkwürdiger erscheinen, als es durchaus kein Geheimnis war, daß die deutsche Malerei des 14. Jahrhunderts unter dem Einfluß böhmischer Schulen stand. Diese Erkenntnis verdanken wir Henry Thode[3]).

Dieser Kunsthistoriker zeigt in seiner Nürnberger Malerschule, daß nicht Köln und Nürnberg von

---

1) Abb. siehe Berühmte Kunststätten Bd. 42 Seite 135.

2) Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908 Seite 19/20.

3) Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891.

einander abhängig sind, sondern daß der Meister des Imhofschen Altares und der Kölner Meister der „Madonna mit der Bohnenblüte“ zwei analoge Erscheinungen sind. Der Imhofmeister seinerseits zieht seine Wurzeln aus der Prager Kunst, wenn auch aus zweiter Hand. Das, was die Prager Kunst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts so wesentlich von der ganzen gleichzeitigen Malerei in Deutschland unterscheidet, ist, daß diese Meister durch ihren Verkehr mit italienischen Meistern wie Thomas von Modena ihre Gestalten rund modellieren. Thode nennt diese neue Kunstrichtung, bei der sich das Italienische allerdings oft dem nordischen Wesen „urwüchsiger Kraft“ und „ungebildet derben Geschmackes“ anpassen mußte, die „malerisch verwirklichende“ im Gegensatz zur „zeichnend andeutenden“. Was hiermit gemeint ist, wird einem klar, wenn man den echt deutschen Schmerzensmann von Heilsbronn mit der Krönung des Imhofschen Altares vergleicht[1]). Der Imhofmeister knüpft unmittelbar an den Meister von Wittingau an, der seinerseits der letzte große Vertreter der Prager Schule um 1400 ist. „Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Nürnberg knüpft demnach an die früher entwickelte böhmische an und empfängt indirekt auf diesem Wege Elemente, die ursprünglich aus Italien gekommen sind“. Thode stellt dann zum ersten Male eine ganze Gruppe bayrisch-fränkischer Bilder aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts auf, die die Spuren böhmischen Einflusses nicht verleugnen können. Auch der neueste Versuch kunstgeschichtlicher Zusammenfassung großen

1) Abb. siehe Thode a. a. O. Tafel I und II.

Stiles, den das Handbuch von Burger gibt, verfolgt diese Linie und zieht den Kreis noch weiter. Es muß verständlich erscheinen, daß eine Kunst, die so plötzlich mit dem Regierungsantritt Karls IV. einsetzt, ihre Ausbreitung im gleichen Schritt mit der Machtausdehnung ihres Gönners erfährt, eben deshalb weil diese Kunst, und das ist bisher immer unterstrichen worden, aufs engste mit Karl IV. verknüpft war.

An Thode sich anschließend, brachte dann zum ersten Male Aldenhoven[1]) mit großem Geschick die früh-kölnische Kunst in enge Beziehung zu Böhmen. „Das geistige Leben, welches durch Karl IV. in Böhmen wachgerufen war, beschränkte sich nicht auf die bildende Kunst allein, und die rastlose Regierungstätigkeit des Kaisers brachte Prag in ständigen Verkehr mit anderen deutschen Ländern. Böhmische Manuskripte werden weit versandt, noch Gerhard Groot ließ in Prag für sich schreiben. Es wäre seltsam gewesen, wenn dieser Verkehr in der Kunst keine Spuren hinterlassen hätte, und in der Tat finden wir in gleichzeitigen Werken verwandte Züge, die sich am einfachsten dadurch erklären, daß die Maler verschiedener Gegenden jene erste bedeutende Entfaltung der deutschen Tafelmalerei in ihrer böhmischen Heimat kennen gelernt haben". Urkundlich lassen sich diese Beziehungen Kölns zu Böhmen nicht belegen. Dieses ist aber für Nürnberg möglich. Hier wurde auf Befehl Karls IV. „die Marienkirche köstlich gebawet auf seine kaiserliche

1) Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902 S. 57.

gab, die er dazu that und geweihet in der ere der obristen fürsprecherin des römischen reichs, der reinen junkfrawen Maria". Am 30. Dezember 1360 gab Karl IV. dem Nürnberger Sebald Weinschröter, der ausdrücklich in der Urkunde als „der moler, unser hofgesind" genannt wird, einen Zehnt zu Rottenbach bei Nürnberg.

Für Krakau wies Leonhard Lepszy[1]) den Einfluß von Böhmen aus nach. Hier finden wir in mehreren Exemplaren des 14. und 15. Jahrhunderts die Hohenfurther Madonna[2]) wiederholt. Auch hier können wir die Beziehungen urkundlich belegen durch den Miniaturisten Johann Klobuk Kropacz, der von 1398 bis 1400 in Prag studiert hat, dann in seine Heimat zurückkehrte, wo er die in Böhmen erlernte Kunst pflegte.

Eingedenk dieser jüngsten Forschung seit Thode mag es daher nicht überraschen, wenn wir einmal den Versuch machen, von hier ausgehend, den Hamburger Meister in die Kunstentwicklung des 14. Jahrhunderts einzureihen. Gerade durch die widerstreitenden Ansichten von Lichtwark und Goldschmidt ist das Problem des Meisters Bertram sehr kompliziert geworden. So mag ein neuer Versuch, den wir unternehmen möchten, um eine mögliche Klärung zu suchen, allerdings stets eingedenk der großen Schwierigkeiten, die eine Arbeit über das 14. Jahrhundert der Kunst immer mit sich bringt, wohl gerechtfertigt sein.

---

1) Leonhard Lepscy, Krakau, in den Berühmten Kunststätten Bd. 36 S. 77 f. Leipzig 1906.

2) Abb. siehe Lepscy a. a. O. S. 67.

Die künstlerische Herkunft des Meisters.

Wenn wir um 1380 in Hamburg einen Maler finden, der mit seinen Mitteln und Schöpfungen weit über das hinausgeht, was die gleichzeitige Kunst uns bietet, so ist natürlich die brennendste Frage die nach der künstlerischen Herkunft des Meisters. Die Möglichkeit, daß er eine alte lokale Überlieferung fortführt, ist aus folgenden Gründen abzuweisen: Wir haben zwar Zeugnisse, daß die Kunst von jeher in Hamburg einen guten Boden fand. So besitzt das Museum für Hamburger Geschichte eine törichte Jungfrau[1]), nicht vom Portal, wie Lichtwark schreibt, sondern vom Lektor des Hamburger Domes, sie stammt aber schon aus dem 13. Jahrhundert und ist stilistisch der sächsischen Plastikerschule durchaus verwandt, auch die sich in Kopenhagen befindende Hamburger illustrierte Bibel entstammt ungefähr derselben Zeit (1255). Aus dem 14. Jahrhundert ist

1) Abb. bei Goldschmidt in Mitt. des Vereins für Hamb. Geschichte, Band VIII Seite 114—116. Das von Lichtwark erwähnte Jüngste Gericht im Rathause, das bei der klerikalen Welt einigen Anstoß erregt haben soll, kann uns auch nichts nützen, da weder eine Beschreibung noch irgend eine Abbildung vorliegt. Es stammt ungefähr aus der Zeit unseres Malers.

uns aber kein einziges Bild erhalten, weder aus Hamburg noch aus der Umgegend, das uns irgendwie berechtigt, von einer lokalen Tradition zu reden. Und dann müssen wir einsehen, wenn wir nicht einem übertriebenen Lokalpatriotismus zuliebe unwissenschaftlich werden wollen, daß Hamburg bis ins 18. Jahrhundert hinein zwar stets ein guter Boden für die Kunst war, aber doch nie große Künstler hervorgebracht hatte: Die besten Kräfte, waren sie wirklich Hamburger, haben ihr Können im Auslande erworben, und so kommt es, daß z. B. Matthias Scheits, um der Besten einen zu nennen, der Schüler Wouwermanns war und nur im Rahmen einer niederländischen Kunstentwicklung zu verstehen ist. Im 16. und 17. Jahrhundert arbeiteten hier Gillis Coignet, Vredemann de Vries[1]) und viele, viele andere Niederländer. Und selbst ein Meister Francke ist nie und nimmer der Schüler Bertrams, was doch so nahe läge: er ist eben kein Hamburger; wenn Lichtwark ihn auch den Erben Bertrams nennt, so verwahrt er sich doch, allerdings nur versteckt, gegen die Schülerschaft Franckes[2]). Meister Francke ist nur aus der

1) Er war um 1600 mehrere Male in Hamburg gewesen, wo er im Auftrage von Privatleuten (wie des Juwelier Moor) arbeitete. Auch scheint er einen sehr regen Anteil an der Ausgestaltung der Petrikirche gehabt zu haben, wenigstens berichtet Mander hierüber, und auch in der späteren Literatur über diese Kirche werden hin und wieder Bilder von ihm erwähnt. Nach seiner letzten Rückkehr nach Holland veröffentlichte er seine berühmte Perspektive.

2) Ein weiteres Eingehen auf die Kunst Franckes ist natürlich hier nicht am Platze, weshalb auch keine weitere Begründung gegeben werden kann. Manches jedoch wird noch im Schluß zu sagen sein. Über Francke vergleiche Lichtwark, Meister Francke, Hamburg 1899, Goldschmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band

westfälischen Kunst (der Wildunger Altar von 1404 steht ihm sehr nahe) mit stark kölnischem Einschlag zu erklären. Die Kölnische Richtung griff mehr und mehr in Deutschland um sich, und den allzu skeptischen Historiker darf man darauf aufmerksam machen, daß schon im Jahre 1386 ein Arnoldus de Colne pictor und ein Gherardus de Stratzeborch pictor in Hamburg ihren Obolus für den „introitum in officia sua" entrichten. Auf diesen Zustrom von Westen her und auf dessen Einfluß auf die Nachfolger des Meisters von 1379 [1]) werden wir bei späterer Gelegenheit zurückkommen. Wenn ferner mit genügender Sicherheit festgestellt werden kann, daß eine bestimmte Schule besonders auf unseren Maler gewirkt hat, so daß sogar die Möglichkeit eines Schulverhältnisses nahe liegt, so wird man erst recht die Ansicht von einer lokalen Kunst fallen lassen.

Den kölnisch-niederrheinischen wie auch westfälischen Kunstkreis hat schon Lichtwark abgelehnt [2]): „von dort zu Bertram führt keine Verbindung".

XXI Seite 116—121, Hagedorn im Jahrbuch der Gesellsch. Hamb. Kunstfreunde, Band V Seite 1—6, Schlie-Nöhring, Der Hamburger Meister von 1435.

1) Es mag auffallen, daß wir im Zusammenhang mit den Gemälden des Petrialtares es vermieden haben, den Namen des Meisters Bertram zu erwähnen; darum mag schon hier vorgreifend gesagt sein, daß Meister Bertram von den Gemälden des Petrialtares zu trennen ist, den Beweis hierfür bringt der zweite Teil unserer Arbeit.

2) Lichtwark a. a. O. Seite 63 und 173/174. Die Untersuchung des Namens Bertram von Minden ist hier wie auch im zweiten Teil unterblieben, weil sich herausgestellt hat, daß auf diesem rein archivalisch-philologischen Wege nichts zu erreichen ist. Nach den Ergebnissen dieser Forschung stammt Bertram zu mindesten aus einer

Dieses Urteil Lichtwarks ist umso bedeutender, als Lichtwark selbst ja den Meister gemäß der Chronik des Bernd Gyseke Bertram von Minden nennt; ein solcher Name wirkt natürlich wie eine Suggestion, man glaubt hier ein historisches Dokument für die Beziehungen zu haben, die man entgegen jeder stilkritischen Möglichkeit nun weiter verfolgt, und so hat es denn auch nicht an Stimmen gefehlt, die den Meister als einen Ausläufer kölnisch-westfälischer[1]) Kunst deuten wollen. Was die kölnische

---

Familie, die aus Minden in Westfalen gebürtig ist; auch die im Testament erwähnten Verwandten weisen sprachlich auf Westfalen und Oldenburg. Zu den Testamenten, die zum ersten Male schon Lappenberg in seinem bekannten Aufsatz in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte Band V veröffentlichte, die dann später auch in Lichtwarks Buch Aufnahme gefunden haben, möchte folgendes hinzugefügt werden: Der Freund Bertrams, Johannes Bremer, stammt aus einer angesehenen Hamburger Familie, die zum größten Teil Böttcher stellte; er selbst wird 1381, 1382 und 1386 in den Kämmereirechnungen erwähnt. Heyne Vorrad tritt zum ersten Male als Testamentsvollstrecker 1380 auf. 1377 und 1378 ist er Schoßherr der Stadt. Ebenso ist Albert Elbeke, der von 1376 ab erwähnt wird, 1401 und 1402 Schoßherr. Die Brüderschaft des Heiligen Leichnams wird schon in diesem Testamente von 1390 erwähnt, danach wäre die Jahreszahl bei Staphorst, Hamburgische Kirchengeschichte, der als Entstehungsjahr der Brüderschaft 1392 angibt, zu korrigieren. Der im Testamente von 1410 erwähnte Hinrike Lamespringe ist ihr Mitbegründer, er gehörte 1392 zu den Alterleuten und scheint Goldschmied gewesen zu sein (Mitt. des Vereins für Hamb. Gesch. Bd. V 1891 S. 174).

1) In der Zeitschrift für Hamb. Gesch. Bd. XV S. 125 wird berichtet, daß Friedländer bei Bertram den Einfluß des zweiten Kölner Stiles (Meister Wilhelm) zu erkennen glaubte. Jedoch scheint der Vortrag hier vollkommen falsch ausgelegt worden zu sein, denn wie Herr Direktor Friedländer mir freundlichst mitteilte, hat er in dem erwähnten Vortrag lediglich auf die überraschend frühen Daten der norddeutschen Altäre hingewiesen und daraus für den Niederrhein

Kunst anbelangt, so ist man allmählich dazu übergegangen, sie nicht vor 1400 anzusetzen, und wenn wirklich der Clarenaltar in manchen Stücken (Verkündigung an die Hirten z. B.), und in diesen ist er wohl am wenigsten übermalt, an den Hamburger Meister stark erinnert, so darf man hier eher einen Einfluß des letzteren auf den Meister des Clarenaltares erblicken als umgekehrt, zumal er auf die ganze nähere und weitere Umgegend auf Jahrzehnte hinaus einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt hat, wie wir noch sehen werden. Die westfälische Richtung geht auf Schlankheit der Figuren aus, wie auch die Kölner, demgegenüber betont Bertram mehr die breitschultrige, kräftige Gestalt; den knittrigen Falten der Westfalen stehen die weichen Falten des Hamburger Meisters gegenüber, abgesehen davon, daß nirgend nicht einmal eine ähnliche thematische Auffassung zu finden ist.

Den angeblichen Beziehungen zu Westfalen widerspricht eigentlich auch und vor allen Dingen die nordische Architektur des 14. Jahrhunderts, wo sich allmählich eine Bautätigkeit entwickelt, die der westfälischen direkt entgegenarbeitet, und die ihre Aufgabe in der Verdrängung des Hallensystems, das westfälische Kolonisten mitgebracht hatten, durch die Basilika und in der Einführung des Chorumganges mit Kapellenkranz sieht, wie wir es in den herrlichen Kirchen von Lübeck, Doberan, Wismar und anderen

---

gefolgert, daß man nicht zu scheuen brauche, den Stil des sogenannten Meisters Wilhelm in seinen Anfängen ins 14. Jahrhundert zurückzurücken. Dieses sei hier zur Berichtigung jener Notiz in der erwähnten Zeitschrift gesagt. Eine Inhaltsangabe des Vortrages findet man in der Literaturzeitschrift 1909 Spalte 3181 ff.

Hansestädten fast ausnahmslos finden. Dehio[1]) hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese in Deutschland seltene Erscheinung sich an die französische Fassung anlehnt, und speziell für die Lübecker Marienkirche nimmt er Soissons mit dem Übergang über Brügge und Tournay in Anspruch. Und doch welch gewaltiger Unterschied mit Frankreich liegt wieder darin, daß die deutsche Backsteingotik Plastik und Architektur wieder völlig und ausnahmslos von einander trennt. Man möchte nicht glauben, daß einzig und allein die technischen Schwierigkeiten der Materialbeschaffung zum Backstein führten, wie Lange in seinem Büchlein über die Reliefferne over Korstolene in Roskilde Dom (1880) zeigen möchte: „On ne connaît ni le nom ni l'origine de l'artiste (d. h. des Meisters der Roskilder Chorstühle von 1420). Il est douteux, s'il ait été danois ou allemand. Mais il est certain qu'il était d'un pays où l'on bâtissait comme en Danemark et dans les plaines de l'Allemagne du Nord, les édifices non de pierres taillées mais de tuiles. On le voit de ce que les formes architecturales représentées ça et là dans les basreliefs appartiennent au style ogival tel qu'il se développa dans ces pays. Ce fut justement dans ces mêmes pays où la sculpture en bois joua un si grand rôle, car ces contrées manquent de pierres naturelles à être employées facilement dans l'architecture et dans la plastique. Au lieu d'elles il a

1) Dehio, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1901, sowie Handbuch Band II, 265. Diese Ansicht steht übrigens im Gegensatz zu einer anderen, die den Stil über Deutschland (z. B. Magdeburg) nach Lübeck kommen läßt und die von Schaumann im Inventarverzeichnis der Stadt Lübeck verteidigt wird.

fallu employer ou la terre cuite ou le bois sculpté". Logischerweise würde man im Sinne der französischen Gotik, die zweifellos hier der Ausgangspunkt war, zu einer Vereinigung von Backsteinarchitektur und Holzplastik gelangen. Dazu kam es jedoch nicht. Die frühe Zeit bringt hin und wieder z. B. in Tympanen Plastiken aus Stein (der also trotz der Schwierigkeiten beschafft werden konnte). Und wo wir am Ende des 14. Jahrhunderts am Außenbau Plastiken finden, werden sie zu einem sagen wir ornamentalen Bande vereinigt, z. B. an der Nikolaikirche in Wismar, wo sich in drei Reihen 26 mal neben einander in gleicher Form Maria und Nikolaus befinden aus Glasurstein, der also hier zu plastischer Gestaltung ausgenutzt ist[1]). Wieder ein Grund dafür, daß die technischen Schwierigkeiten sehr wohl überwunden werden konnten und daß technische Rücksichten nicht allein maßgebend sein können für die Erschaffung des Backsteinbaues. Aus dieser rein technischen Einstellung heraus wird man auch nie einsehen und zeigen können, daß die eigentliche Größe dieser nordischen Gotik in der unglaublichen Einfachheit der Durchführung und Zusammenfassung der einzelnen Teile besteht, die jeder Kompliziertheit und Verwirrung ängstlich aus dem Wege geht und daher Plastiken, Fialen, Krabben und was sonst alles meistens leichthin als spezifisch gotisch bezeichnet

1) Es ist dieses allerdings eine rein handwerksmäßige Tätigkeit, da zur Herstellung Formen verwandt wurden, die in den Ton gedrückt wurden. Meistens stellte man natürlich richtige Band- oder Flechtornamente dar, hin und wieder findet man aber auch einzelne Figuren, so z. B. an einem Privathaus in der Nähe des Rathauses von Stade, das zwar aus weit späterer Zeit stammt.

zu werden pflegt, abstößt, aber trotzalledem reine Gotik bleibt, eben dadurch, daß sie zwar alles Beiwerk beseitigt, aber doch die künstlerische und ästhetische Idee französischer Gotik richtig erfaßt und durcharbeitet. So zeigt uns die Architektur, daß wir dem sogenannten westfälischen Einflusse gegenüber sehr skeptisch sein müssen.

Schon Thode hat außerdem und sogar noch für das erste Drittel des 15. Jahrhunderts für Nürnberg den kölnischen Einfluß abgewiesen und gezeigt, wie beide Schulen an die letzten Ausläufer Prager Kunst anknüpfen (vergl. die Einleitung). „Der Aufschwung, den die Kunst der Tafelmalerei am Ende des 14. Jahrhunderts in Köln genommen hat, ist unzweifelhaft ein außerordentlicher gewesen: in den 70er Jahren hat jener Meister Wilhelm gearbeitet, den die Limburger Chronik so rühmend erwähnt —, die aus dieser Zeit erhaltenen Werke aber, zu denen man ungerechtfertigterweise Bilder wie die „Madonna mit der Bohnenblüte“ zu rechnen pflegt, belehren darüber, daß hier so wenig wie in Nürnberg damals ein auf das Malerische und auf plastische Wirkung zielender Stiel sich entwickelt hatte, machen sich auch stärkere Ansätze zu demselben bemerkbar. Erst im Anfang des 15. Jahrhunderts ersteht, wie in Nürnberg, so in Köln ein Künstler, der eine neue Kunstrichtung einführt: es ist eben jener, der die „Madonna mit der Bohnenblüte“ und die verwandten Gemälde ausgeführt hat. Die Entwicklung der Malerei in beiden Städten ist also eine analoge[1])“. Die geographische Nähe Nürnbergs zu Böhmen machte

1) Thode a. a. O. Seite 44.

es durchaus verständlich, daß hier der Prager Einfluß am anhaltendsten war und eine Strömung von Köln aus nie festen Fuß fassen konnte. So kommt es, daß in dem Augenblick, wo der Zustrom von Prag her versiegt, die Nürnberger Kunst schon unmittelbar an Flandern anknüpft und zwar schon kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts mit dem Tucherschen Altar. Anders sieht es mit der Hamburger Kunst aus, wie wir weiter unten sehen werden. Sie erhält durch einen bestimmten Meister eine unmittelbare Verbindung mit der Prager Produktion um 1350 und knüpft schon mit dem ersten Schulwerk, dem Buxtehuder Altar, an Köln an, das allerdings auch unter böhmischem Einflusse steht und die beiden Schulen anfangs mehr analog als abhängig erscheinen läßt. Dann aber dringt der kölnische Zustrom siegreich durch und wird wegen der festen Wurzeln, die er geschlagen hat, belegbar erst 1490 durch den niederländischen Einfluß abgelöst.

Beziehungen zu Böhmen.

Es gibt ein Bild, das den bethlehemitischen Kindermord genau so auffaßt wie der Hamburger Meister von 1379. Es befindet sich heute im Germanischen Museum zu Nürnberg[1]). Der König Herodes sitzt links auf einem Thron, er hat das linke Bein hinter das rechte zurückgezogen; rechts spielt sich die Scene des Mordes ab; etwas in den Hintergrund gerückt steht ein junger Krieger mit

1) Katalog Nr. 90. Gebhardt a. a. O. S. 6. Abbildung ebenda Tafel I.

scharf geschnittenem Gesichte, dessen linke Hand in ihrem Gestus genau so gebildet ist wie auf dem Bilde des Petrialtares. In der thematischen Auffassung, wie auch in mancher Einzeldarstellung stimmen beide Bilder völlig überein, ohne daß man sagen könnte, daß das spätere Nürnberger Bild (zwischen 1400 und 1420) abhängig vom Hamburger Bild sei, zumal die malerische Auffassung eine so völlig verschiedene ist. Gebhardt[1]) sagt, daß sich in diesem Nürnberger Bilde ein gleichzeitiger Einfluß böhmischer und norditalienischer Schulen geltend mache. Thode[2]) schreibt über diese Tafel, der eine Bestattung Marias zur Seite zu stellen ist: „Auch in diesen Werken spricht sich in unverkennbarster Weise der Einfluß der Prager Malerschulen aus, und zwar stehen sie dem Stile nach den älteren Meistern derselben noch näher als der Meister von Wittingau, an dessen Werke sie doch andererseits vielfach, namentlich in den Frauentypen, erinnern". Man möchte diesem Urteile mehr zustimmen als dem Gebhardts, der ein Überwiegen oberitalienischen Einflusses sehen möchte. Was hierfür spricht, wie die scharfe Umreißung der Figur und die lineare Zeichnung in den Details der Rüstungen, kann durch Thomas von Modena vermittelt sein, der in der Rüstung des heiligen Palmatius[3]) etwas völlig identisches gibt. Damit ist ein kleiner Wink für den verwandten Hamburger Kindermord gegeben. Und

1) Gebhardt a. a. O. S. 20.

2) Thode a. a. O. S. 47. Abb. der Bestattung der Maria Thode Tafel V.

3) Madonna mit dem heiligen Wenzel und Palmatius, Wien Hofmuseum. Abb. Neuwirth Tafel I.

jener bartlose Krieger mit dem scharf geschnittenen Gesichte macht sich so fremd aus unter den Typen, die der Meister sonst gibt.

In der Kreuzigung des Altichiero (1377, Alinari 13146) befindet sich neben Longinus derselbe Jüngling, ebenso unter dem rechten Schächer. Das Gesicht ist scharf geschnitten, glatt rasiert (beim Nürnberger Bild heller Schnurbart), hat eine spitze, schmale, aber lange Nase, die meist etwas gebogen ist, tiefe Falten laufen von der Nase zu den Mundwinkeln; der Mund selbst ist klein und etwas geöffnet, die Lippen gepreßt. Das ganze Gesicht steckt in einem etwas spitz zulaufenden Helm, sowie Hals- und Nackenschutz. So individuell das Gesicht im ganzen behandelt ist, und so überrascht und erfreut man beim Hamburger Meister zuerst ist, muß man doch einsehen, daß es ein oft wiederkehrender Typus der Malerei im 14. Jahrhundert ist. Sicherlich ist sein Schöpfer nicht Altichiero. Bei ihm findet sich die Figur schon viel zu häufig, andererseits ist dieses Gesicht, das letzten Endes auf orientalische Vorbilder zurückgeht[1]), schon im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts nach Norden gedrungen. Zum ersten Male, wohl zusammen mit dem Vorgehen der giottesken Malerei, finden wir 1329 bei dem Verduner Altar (von Nikolaus von Verdun?)[2]) diesen Krieger rechts vom gläubigen Hauptmann, der selber in seiner phantastischen Kostümierung eine verfehlte Nachahmung des römischen Kriegsgewandes bedeutet. Dieselbe Gestalt ist auch auf einem Bilde aus der

1) Es findet sich schon in der Josuarolle des Vatikan. Abb. Hieber, Mittelalterliche Miniaturen S. 9.

2) Abb. Burger a. a. O. S. 146 Abb. 164.

Mitte des 14. Jahrhunderts, das ebenfalls in Kloster-Neuburg ist, dessen Provenienz aber nicht feststeht[1]). Sicher ist nur, daß es aus dem Kreise des früh-italienischen Einflusses stammt; das könnte es aber ebensogut nach Österreich wie nach Südfrankreich bringen, wo wir ebenfalls dieser Gestalt hin und wieder begegnen. Wenn wir so zum zweiten Male in österreichisch-böhmisches Gebiet, denn hier findet sich tatsächlich die Figur am allerhäufigsten, geführt werden, so kann das natürlich für eine überzeugende Darstellung eines etwaigen Zusammenhanges noch nicht genügen, und wir müssen andere, wenn möglich kräftigere Beweismittel herbeischaffen.

Es ist die Eigenart nordböhmischer Kunst[2]), daß sie rheinische, italienische und französische Elemente in sich vereinigt. Ihre Blüte fällt in die Mitte des 14. Jahrhunderts, als Karl IV. daran ging, die Burg Karlstein mit prächtigen Wandgemälden zu schmücken. Die kühnste Ausgestaltung hat entschieden die Marienkirche erhalten mit ihrer Verherrlichung der Offenbarung des Johannes. Diese Apokalypse ist im wesentlichen nach Neuwirth das Werk jenes Thomas von Modena, eines norditalienischen Meisters zweiten Ranges, der eine ähnliche

1) Abb. Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg von C. Drexler und List, Wien o. J., Tafel II.

2) Über die böhmische Kunst wurde neben den bekannten Kunstgeschichten von Springer, Lübbke-Semrau, Fiorillo, Schnaase besonders benutzt Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei. Bd. II, 261—283, Neuwirth, Mittelalterliche Gemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein, Prag 1896, und Burger, Deutsche Malerei im Handbuch der Kunstwissenschaft. Über den Einfluß der böhmischen Kunst wurden erwähnt Thode, Gebhardt, Aldenhoven, Lepszy.

Rolle in dem Kunstkreise von Prag gespielt hat wie sein Landsmann Simone Martini in Avignon[1]). Jedoch darf man nicht verkennen, daß bei der Ausgestaltung der Marienkirche auch andere Künstler geholfen haben, nämlich Theoderich von Prag oder zum mindesten Meister, die diesem nahe standen. Von den sicheren, Thomas de Mutina signierten Tafelbildern ausgehend, scheint wenigstens diese Zuschreibung in Bausch und Bogen, die Neuwirth durchführt, nicht zuzutreffen, obgleich man nicht daran zweifeln kann, daß manche Figuren, wie das apokalyptische Weib im Gehäuse, wie die ganze kompositorische Anlage, die auch besonders ikonographisch auf italienische Vorbilder[2]) hinweist, von Meister Thomas stammen könnte. An sich muß es schon auffallen, daß wir im Kensington Museum zu London einen Altar des 14. Jahrhunderts besitzen, der dem Hamburger Meister zugeschrieben wird, und der denselben Stoff verarbeitet, noch dazu in der durchaus ungewöhnlichen Form eines Altares. Wohl haben wir, ganz abgesehen natürlich von den zahlreichen Bilderhandschriften, Wandgemälde mit Apokalypsen-

1) Vergl. Crowe und Cavalcaselle Bd. II, 261—272.

2) Besonders kommt Campo Santo in Betracht, den Nachweis bringt Neuwirth a. a. O. S. 34 und 92. Schlosser hat sich wieder auf den alten Standpunkt von Crowe und Cavalcaselle gestellt und die Karlsteiner Apokalypse mit Recht dem Meister Thomas wieder genommen. Jedoch erkennt er das Einwirken italienischer Vorbilder an, die ja immerhin Thomas von Modena vermittelt haben könnte. Es liegt kein Grund vor, soweit wie Dvorak zu gehen, der nachzuweisen sucht, daß Thomas von Modena überhaupt nie in Böhmen gewesen sei. Wir halten demnach daran fest, daß indirekt der Einfluß des italienischen Meisters auch in der Apokalypse zu spüren ist.

darstellungen[1]) in Avignon, Padua, St. Severin, Auxerre, wohl haben wir die berühmten Teppiche von Angers oder die Glasgemälde von Amiens, Reims, Chartres und Moissac, aber Apokalypsenaltäre sind vor Memlings Johannesaltar in Brügge nicht vorhanden, der Genter Altar stellt nur die Anbetung des Lammes dar. Wenn ein Meister es unternimmt, dieses Thema in einem Altare zu verherrlichen, so haben wir diesen in eine Umgebung zu bringen, in der diese Darstellung nicht ungewöhnlich erscheint. Diese Überlegung berechtigt uns schon zu der allerdings noch zu begründenden Behauptung, daß der Londoner Altar, der 1861 in Brüssel erworben wurde, seine Heimat in Böhmen hat, dort, wo das Scriptum super apocalypsim und die Welislawbibel oder die Apokalypsendarstellungen der Burg Karlstein entstanden sind. Die einzelnen Bilder in der Burg Karlstein verteilen sich ursprünglich auf alle vier Wände. Leider sind sie heute so zerstört, daß ein Vergleich mit anderen Darstellungen sich im wesentlichen auf das Ikonographische beschränken muß. Die am besten erhaltenen Bilder der Ostwand sind von Schriftbändern umrahmt, die die einzelnen Bilder in ähnlicher Weise abgrenzen wie bei dem Londoner Altar. In Karlstein wie bei unserem Altare stehen die zu dem einzelnen Bilde gehörigen Inschriften über und rechts neben dem Bilde. Jedes umrahmende Band hat zwei Schriftreihen, wovon die von oben

1) Über die Apokalypse vergleiche Frimmel, die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1885, und A. von Ochelhausen, Dürers apokalyptische Reiter, Berl. Diss. 1885. Ferner Mâle, L'art religieux S. 453 ff., Michel, Histoire de l'art, Paris 1905 S. 13, Neuwirth a. a. O. S. 22 ff.

nach unten laufenden Streifen in Karlstein auszunehmen sind[1]).

Beide Bearbeitungen der Apokalypse schließen sich eng an den biblischen Text an. Die Beschreibung der einzelnen Bilder geben wir nur mit der Einstellung auf den böhmischen Kunstkreis, so daß wir die dort nicht mehr zu entziffernden Scenen kurz übergehen können. Dazu gehören die ersten vier Darstellungen. Das erste Bild bringt zwei Scenen: links steht Johannes und redet zu einigen Leuten. Da er vor einer Kirche steht, darf man wohl annehmen, daß Apokalypse I, 4 „Johannes den sieben Gemeinen in Asien: Gnade sei mit Euch und Friede vor dem, der da ist, und der da war, und der da kommt usw." gemeint ist. Also eine Umsetzung dieser schriftlichen Anrede in die bildliche Tat. Die rechte Hälfte des Bildes ist durch ein Wasser getrennt, Johannes ruht auf Pathmos. Der Schall der Trompete des Herrn dringt an sein Ohr, und wie aufgeschreckt erhebt er die rechte Hand in Augenhöhe. Das nächste Bild schließt sich wieder sehr eng an die übliche Darstellung an. Links vom Herrn, der als Erscheinung sich nur schwach vom Hintergrund abhebt, stehen vier, rechts drei Leuchter. Aus dem Munde des Herrn geht ein Schwert, über der rechten Hand schweben sieben Sterne, während er in der linken einen Schlüssel hält, zu seinen Füßen liegt links am Boden hingestreckt Johannes (Apok. I, 12f.). Diesem Bilde schließen sich die sieben

1) Von der Schrift und ihren Zusammenhängen mit den Bildern muß hier abgesehen werden, wie auch von ihrer Deutung, da hierüber die Photographien keine genügende Auskunft erteilen.

Kirchen Asiens an, in deren rundbögigen Eingängen je ein Bischof steht. Die erste Scene des mittleren Feldes, die eine andere Interpretation von Apok. I, 12—16 bedeutet, soll augenscheinlich die wichtigste Scene des ganzen Altares bedeuten und ist als solche dadurch hervorgehoben, daß sie vier Felder zu einem zusammenschließt und eine besondere runde Rahmung erhält, die auf die viereckige Rahmung wenig Rücksicht nimmt. Die Darstellung ist interessant in ihren Beziehungen zu Böhmen. Wir sahen, daß die übliche Darstellung dieser apokalyptischen Stelle die auf dem zweiten Bilde des Londoner Altares ist. Der Wichtigkeit dieser Scene halber dürfen wir annehmen, daß auch sie einmal und zwar wohl in der herkömmlichen Weise sich in dem Cyklus der Marienkirche befand. Jene zweite Auslegung, die der Londoner Altar in dem großen Rundbilde gibt, findet sich ebenfalls in der Burg Karlstein, und wir müssen wissen, daß sie sich von allen Apokalypsendarstellungen einzig und allein hier befindet (Neuwirth Tafel XLIV). Sie ist hier in der Nischenwölbung des Westfensters der Kreuzkapelle angebracht und wie alle Arbeiten der Kreuzkapelle von Theoderich von Prag gemalt. Schon das Herüberspielen der Apokalypsendarstellungen in die Kreuzkapelle und die charakteristisch freie Behandlung des Stoffes hier, wird uns zeigen, daß wir an manchen Stellen der Marienkirche ebenfalls die Hand Theoderichs zu erblicken haben. Das Interesse für die Scene am Londoner Altar möchte allein schon genügen, diesen dem Prager Kreis möglichst nahe zu rücken. Gerade, daß der Meister des Londoner Altares sich diese Scene nicht entgehen läßt, obwohl er sie zwei Bilder

zuvor schon dargestellt hat, ist ein festes Beweismittel für die innere Verwandtschaft beider Auffassungen. Johannes schaltet aus dem Bilde aus, und es wird nur die überzeugende Pracht der göttlichen Erscheinung dargestellt. Von illustrativer Abhängigkeit sich befreiend, versuchen beide Meister ein in sich völlig geschlossenes Gemälde monumentalen Stiles zu geben. Beide verzichten daher in diesem Sinne auf das vom Munde des Herrn ausgehende Schwert, merkwürdigerweise, wenn wir bedenken, daß es sonst stets beibehalten wurde, selbst noch bei Dürer. Denn nicht jene Scene „Johannes erhält die Weisung gen Himmel“[1]) dürfen wir in diesem Augenblicke heranziehen, da diese die Darbringung der Kronen durch die 24 Ältesten zeigt, die der Londoner Altar in einem besonderen Bilde wiedergibt. Bei unserem Bilde kann es sich wie bei dem in Karlstein nur um die himmlische Erscheinung handeln. Die gleichartige Anlage beider Darstellungen zeigt ein einfacher Vergleich. Gott-Vater sitzt auf einem Thron gerade und majestätisch, die rechte Hand hat er erhoben, während die linke das Buch mit den sieben Siegeln hält. Die sieben Leuchter sind nicht links und rechts neben dem Herrn angeordnet, wie es sonst allgemein üblich ist[2]). In der Anordnung der Leuchter unterscheiden sich zwar unsere beiden Darstellungen, indem Meister Theoderich sie über der linken Schulter des Herrn anbringt, wo sie den Sternen über der rechten

1) B. 63. Abb. Klassiker der Kunst Band Dürer S. 175.

2) Neuwirth a. a. O. S. 74, Frimmel a. a. O. S. 21 u. 58, Frind, Scriptum super apocalypsim cum imaginibus Seite 11, Prag 1873.

Schulter das Gleichgewicht halten. Der Londoner Altar, der den Herrn in eine besondere zweistreifige Mandorla einschließt, gruppiert die Leuchter über seinem Haupte symmetrisch zusammen mit den apokaliptischen Tieren; auf die Sterne verzichtet er ganz. Ein Kreis schließt diese symbolischen Gestalten ein. Während in Karlstein Engelschöre die Mandorla des Herrn umgeben, sind bei dem Londoner Altar die 24 Ältesten um ihn herum angeordnet, eine Wolkenschicht in der Mitte des Bildes trennt sie von der Erde, welche durch architektonische Gebilde, die augenscheinlich die Kirchen der Ältesten sein sollen, wiedergegeben ist. „Eine solche Durchdringung", sagt Neuwirth[1]) von dem Karlsteiner Bilde, was ebenso treffend für das Londoner paßt, „des schwer zu behandelnden Stoffes, bei dessen künstlerischer Gestaltung zugleich von dem die malerische Wirkung nicht hebenden, sondern geradezu beeinträchtigenden Schwerte feinsinnig abgesehen wurde, bleibt ein unbestreitbares Zeugnis für den Ernst und das Geschick des Meisters, der in sein Bild nicht blos verschiedene symbolische Beziehungen hineinheimste, sondern sich auch bei der Vereinigung nur auf das für einen einheitlichen Eindruck Notwendige beschränkte. In diesem Sinne überragt die in Rede stehende Scene weitaus die anderen Vergleichsreihen". Es kann nicht gewagt erscheinen, wenn man von hier aus auf das kraftvolle Blatt Dürers „Johannes erhält die Weisung gen Himmel" zeigt, das die kompositorische Anlage des Londoner Bildes eigenartig wörtlich in sich aufnimmt. Auch

1) Neuwirth a. a. O. S. 74.

hier umrahmt den thronenden Gott-Vater eine Mandorla, über seinem Haupt gruppieren sich die sieben ganz ähnlich gebildeten Leuchter, links und rechts befinden sich die apokalyptischen Tiere in gleicher Weise angeordnet, allerdings mit Vertauschung des Unten und Oben. Auf diesen Kranz symbolischer Figuren folgen die 24 Ältesten, die hier ihre Kronen darbringen; sie sind nach unten weiter um die Mandorla heruntergezogen. Durch eine Wolkenschicht sind sie von den irdischen Gefilden, die Dürer durch eine herrlich tiefe Landschaft gibt, abgetrennt. Allerdings handelt es sich hier, wie wir schon sahen, um eine andere Scene. Und gerade weil jene Scene in Karlstein eine freie Vereinigung mehrerer apokalyptischer Stellen (I, 12—16, IV, 1—8, V, 1) zu einem Gemälde bedeutet, wird man die innere Verwandtschaft des genannten Bildes am Londoner Altar mit dem in Karlstein nicht leugnen können. Dazu kommt noch ein Weiteres. Der Gott-Vater von Karlstein hält über der rechten Hand die sieben Sterne, und zwar in der Weise, daß er den einen Stern mit Daumen und Zeigefinger anfaßt, während die anderen frei darüber schweben. Das ist eine ganz ungewöhnliche Darstellung. Noch Dürer verteilt die Sterne um die rechte Hand und setzt einen von ihnen in die Handfläche, die Welislawbibel setzt sie neben die Rechte, das Scriptum super apocalypsim unter diese. Die erste Auslegung unserer apokalyptischen Stelle, die sich, wie schon erwähnt, auf Apok. I, 12 –16 beschränkt, zeigt die Sterne in genau derselben Weise angeordnet wie in Karlstein. Zeigefinger und Daumen halten den einen Stern, wobei sie allerdings gespreizt sind, er liegt also mehr zwischen ihnen.

Der Typus Gott-Vaters entfernt sich zwar merklich beim Londoner Altar von dem des Böhmen, und hier erblicken wir zum ersten Mal unverkennbar die Hand des Hamburger Meisters. Das Sitzmotiv, das Meister Theoderich schon vorgebildet hat, ist vollkommen identisch dem des Königs beim bethlehemitischen Kindermorde, nur im Spiegelbild. Das Charakteristische ist dabei, daß das eine Bein hinter das andere geschoben wird, wobei eine reizende Bewegung in die Figur kommt, die aller Steifheit so entgeht. Der Typus, den der Hamburger Meister so oft zeigt, ist schon hier vorhanden. Ja, obgleich die Apokalypse an dieser Stelle Gott-Vater ausdrücklich als einen Greis mit weißen Haaren und Bart schildert, sieht der Maler mehr in ihm „einen, der war eines Menschen Sohn", und versucht ihn in diesem Sinne menschlich näher zu rücken. So kommt er zu jener Vermenschlichung Gottes, der mit Christus eine Person ist. Daher hat er ein jugendliches Mannesgesicht mit braunem Haupt- und Barthaar. In dieser Figur wird man den Anteil des Hamburger Meisters nicht leugnen können, in ihrer künstlerischen Erscheinung steht sie zwischen dem Gott-Vater des Meisters Theoderich und dem Herodes des Kindermordes, sie alle sind sich unglaublich verwandt. Eine ausführliche Besprechung dieses Bildes schien uns umso notwendiger, als es ja am klarsten die Stellung zeigt, die der Londoner Altar zwischen dem Karlsteiner Malerkreis einerseits und dem Petrialtar andererseits einnimmt.

Nicht minder tragen allerdings die folgenden Bilder zur Klärung der Fragestellung bei. Die beiden nächsten Scenen stehen in engster Beziehung zu

dem Rundbilde. In Karlstein suchen wir sie vergeblich. Es ist die Darbringung der Kronen und die Übergabe des Buches mit den sieben Siegeln. Ihnen schließt sich die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten an, die Theoderich mit der Darbringung der Kronen verbunden, auf der Nischenwölbung des Westfensters in der Kreuzkapelle zeigt (Neuwirth Tafel XLV). Die Gesamtanlage ist wieder identisch. Das Lamm steht auf einem „einfach stilisierten, tischartigen Berge“[1]), auf dem Londoner Altare steht es, in eine Mandorla eingeschlossen, die von apokalyptischen Tieren eingefaßt wird, auf einem Tisch, mit der erhobenen linken Vorderpfote weist es auf das Buch mit den sieben Siegeln, das geöffnet daliegt. Bei beiden Darstellungen kommen, sich übereinanderdrängend, die Ältesten von rechts heran und bringen Instrumente zum Opfer. Der Vordere des Londoner Altares ähnelt in seinem Bewegungsmotiv (das rechte Bein ist vorgeschoben, während das linke nachgezogen wird) sehr dem vorderen Ältesten des böhmischen Bildes. Die Stellung des Lammes erscheint der des Theoderich identischer, wenn man bedenkt, daß es sonst auf die Spitze eines Berges gestellt wird gemäß Apok. XIV, 1[2]), wo es auf dem Berge Sion steht. Die nun folgende Darstellung der vier apokaliptischen Reiter ist ohne Zweifel das Thema, das in sich das höchste Interesse, aber auch die größten Schwierigkeiten birgt. Man kann nicht mit absoluter Tatsächlichkeit feststellen, daß hier die systematische Behandlung

1) Neuwirth a. a. O. S. 73.

2) z. B. im Scriptum super apocalypsim.

(Trennung und Zusammenfassung der Darstellung) mit der historischen zusammenfällt, denn schon das Malerbuch vom Berge Athos[1]) verbürgt uns die Vereinigung der Reiter auf einem Bilde, die später das Dürersche Blatt so berühmt gemacht hat. Trotzdem der Londoner Altar die einzelnen Reiter getrennt darstellt, gibt er doch in gewisser Weise eine ähnliche Vereinheitlichung wie der Meister der Marienkirche von Karlstein, dessen Reiter leider nur sehr fragmentarisch auf uns gekommen sind, sodaß für einen stilistischen Vergleich nur der zweite Reiter in Betracht kommen kann (Neuwirth Tafel IV). Alle Reiter sprengen von links nach rechts, unten zieht sich durch alle vier Bilder ein gemeinsamer landschaftlicher Boden hin, der auf den vorangehenden Bildern nicht vorhanden ist; dazu kommt, daß dreimal ein Teil des Pferdes von den Schriftstreifen überschnitten wird: so ist dem Ganzen eine gemeinsame Richtung und ein gemeinsamer Boden gegeben. Von einer Vereinheitlichung zu einer Scene kann man allerdings nicht reden. Der einzige Reiter, der in der Marienkirche gut zu erkennen ist, ist der zweite. Das Motiv der Haltung ist dem des Londoner Altares völlig identisch. Die rechte Hand ist „etwas hölzern" ausgestreckt und hält steif das Schwert, während die linke „etwas befangen"[2]) die Zügel ergreift. Daß der vierte Reiter ein Schwert in der Hand hält, während der von Karlstein eine Sense trägt, kann nicht auffallen, da das in Avignon geschriebene Scriptum super apocalypsim ebenfalls

1) Herausgegeben von Schäfer Trier 1855; vergl. dort S. 243.
2) Neuwirth a. a. O. S. 24.

dem vierten Reiter ein Schwert gibt, wie überhaupt die beigegebenen Waffen nicht feststehen oder durch irgend eine Tradition geheiligt sind; so gibt die in Böhmen ausgeführte Welislawbibel dem Todesreiter einen Speer, einen Sichelhaken und drei Pfeile[1]). Der Darstellung der apokalyptischen Reiter folgt die Öffnung des fünften und sechsten Siegels, Scenen, die heute in der Marienkirche nicht mehr vorhanden sind. Das fünfte Siegel zeigt die Tötung der Märtyrer unter dem Altare (Apok. VI, 9—11), links kniet einer von ihnen und blickt zum Himmel, ihm ist ein „weiß Kleid" gegeben. Die Eröffnung des sechsten Siegels bringt das große Erdbeben. Sonne und Mond sind schwarz und blutig geworden, die Sterne fallen links zur Erde. Die Könige und Reichen der Erde verbergen sich in einer Schlucht und „sprachen zu den Bergen und Felsen: fallet auf uns und verberget uns vor dem Angesicht des, der auf dem Stuhl sitzt und vor dem Zorn des Lammes" (Apok. VI, 12—16). Die Karlsteiner Darstellung läßt mit Sicherheit von dem ganzen sechsten und siebenten Kapitel der Offenbarung nur das „Erscheinen des Engels mit dem goldenen Rauchfass bei dem goldenen Altare vor dem Stuhle des Herrn" erkennen (Apok. VIII, 3—5). Jedoch nimmt Neuwirth[2]) mit Recht an, daß ein Teil jener Mauerfläche, die heute keinen Bewurf trägt, die Öffnung des fünften und sechsten Siegels zeigte. Aus den Analogien mit den Darstellungen des Londoner Altares läßt sich auch noch schließen, daß hier auch noch die Darstellung der

1) Neuwirth a. a. O. S. 34.

2) Neuwirth a. a. O. S. 25.

vier Engel an den vier Ecken der Erde (Apok. VII, 1—3), die Lobpreisung des Lammes durch die „große Schar, welche niemand zählen konnte aus allen Heiden und Völkern und Sprachen“ (Apok. VII, 4—12) und die sieben Engel, die die Posaunen erhalten (Apok. VII, 2) vorhanden waren, ihnen schließt sich dann erst der Engel vor dem Altare Gottes an. Die eingehende Durchdringung des stofflichen Gehaltes, die Meister Thomas dem apokalyptischen 10. Kapitel zuteil werden läßt, macht diese Ergänzung durchaus wahrscheinlich, denn die Posaunenverteilung steht im engsten Zusammenhange mit dem Engel am Altare, der ja durch seine Handlung das Zeichen zum Jüngsten Gericht gibt. Die nächsten Scenen geben die blasenden Engel; in ihrer einfachen Auffassung mit nur wenigen Personen, der herrlichen Gestalt des Engels in schwungvoll gebogener Stellung, das Gesicht meistens in drei Viertel Profil, erinnern die ersten vier blasenden Engel am allermeisten an die Schöpfungstage des Petrialtares. Zwar schweben die Engel nicht so machtvoll auf die Erde hernieder wie bei Meister Thomas, aber, daß sie auf der Erde so fest und kraftvoll stehen, das rückt sie eben so nahe an die Gott-Vatergestalten des Hamburger Petrialtares heran. Die Posaunen der Engel sind genau so gebildet wie die in Karlstein, deren Form von Italien (Campo Santo) herüberkam. Üblich war nämlich die Darstellung der gebogenen Posaunen, wie wir sie noch bei Dürer und Michelangelo finden. Der Londoner Altar genau wie der Karlsteiner Meister gibt den Engeln lange, gerade, mit Schalltrichtern versehene Posaunen. Die folgenden Scenen geben wenig Vergleichspunkte mit Böhmen. Die Erlösung

der vier Engel vom Euphrat schließt sich beim Londoner Altar enger an den biblischen Text an (Apok. IX, 13—15) und entfernt sich wesentlich von der freieren Auffassung in Karlstein. Ähnlich ist wieder die Darstellung des reisigen Zeugs (Apok. IX, 16—21). Es reitet eng und massig aneinandergeschlossen von links nach rechts auf Pferden mit Löwenköpfen und Schlangenschwänzen. Der vordere Reiter trägt beim Londoner Altar einen Schild mit dem böhmischen Löwen. Diese Identifikation, die für die Herkunft des Altares von großer Wichtigkeit ist, ist nicht anzuzweifeln, wenn man den Löwen mit dem Wappen vergleicht, das das eine Bildnis bei Neuwirth Tafel XL hält. Der Löwe hat eine Krone auf dem Kopf, sein Leib ist lang gestreckt und außerordentlich dünn, er findet seine Fortsetzung in dem ornamental geschwungenen, auf eine Linie reduzierten Schwanz, dessen Ende sich etwas verdickt. Die Pfoten endigen, und das ist wohl die schlagendste Übereinstimmung, in drei kleeblattartige Gebilde, die rechtwinklich zu einander stehen. Denselben Schild trägt noch ein Krieger auf dem Bilde, auf dem der siebente Engel posaunt. Das 10. Kapitel der Apokalypse ist mit genau derselben liebevollen Durchdringung des Stoffes behandelt wie in der Marienkirche, jedoch im Sinne einer eingehenden Erzählung weiter ausgesponnen und dadurch weit illustrativer. Links steht der Engel, die Füße wie Feuerpfeiler gebildet, auf zwei Hügel gesetzt, nämlich die Erde und das Meer. Bekleidet ist er mit einer Wolke, das Gesicht ist wie die Sonne, von einem Regenbogen eingefaßt. Die rechte Hand erhebt er im Schwur, während die linke das geöffnete Buch in

die Höhe hält. Die den Mund öffnenden Köpfe unten rechts sind vielleicht als die sieben Donner zu erklären, die ihre Stimme erschallen lassen. An einem steinernen Tisch blättert Johannes lässig in dem Buch, es ist das noli ea scribere, das in diesem Augenblick an sein Ohr dringt. Ganz rechts führt er das Buch an seinen Mund, um es zu verschlingen. Auf dem folgenden Bilde tritt der Engel an den sitzenden Johannes heran und befiehlt ihm, den „Tempel Gottes und den Altar und die darinnen anbeten" mit einem Rohr zu messen. Es ist reizend, wie das Verständnis dieser Botschaft in Johannes dadurch zum Ausdruck kommt, daß er die Arme ausbreitet, wie wenn er ein Maß angeben wollte. Rechts davon sieht man Johannes im Tempel mit einem Stab beim Ausmessen beschäftigt (Apok. XI, 1—2). Die Geschichte der beiden Zeugen, die in Karlstein auf vier Bilder verteilt ist, bringt der Londoner Altar auf einem dadurch sehr verworrenen Bilde, wo links Elias und Hennoch der Menge predigen, rechts unten das Unglück über die Welt hereinbricht, während rechts oben die beiden Propheten in den Himmel schweben (Apok. XI, 3—14). Auf die Schrecken, die im Gefolge des siebenten Engels sich befinden (Apok. XII, 15—19), die aber sich nicht an den apokalyptischen Text anschließen, folgt die Erscheinung des apokalyptischen Weibes. Es zeigt in ihrer geschwungenen Haltung genau die Motive desjenigen von Karlstein. Das rechte Bein ist vorgesetzt und zieht das Gewand mit sich, das linke Bein ist am Knie ausgelegt und bringt dadurch jenen s-förmigen Schwung in die ganze Figur, die Füße stehen auf der Mondsichel. Von

rechts kommt beim Londoner Altar der siebenköpfige Drache, der mit dem Schwanze Sterne vom Himmel zieht und das Kind in dem Augenblicke fressen will, wo es geboren wird; dieses wird aber zu Gott entrückt. Diese Bezugnahme auf das Entrücken des Kindes zu Gott geschieht nur im scriptum super apocalypsim und in der Welislawbibel, so daß uns auch dieses Motiv wieder in den böhmischen Kreis hineinführt.

Die Übereinstimmungen in den Einzelheiten bringen zu der Überzeugung, daß der Londoner Altar, der für den nordischen Darstellungskreis so ungewöhnlich ist, nirgends anderswo seine Heimat hat als eben in der Marienkirche zu Burg Karlstein.

Dass hier in der Marienkirche ursprünglich ein Apokalypsenaltar unter dem Bilde des „Engels mit dem goldenen Rauchfaß bei dem goldenen Altare vor dem Stuhle des Herrn" stand, ist ziemlich wahrscheinlich. Neuwirth[1]) schreibt: „die Anordnung dieses Bildes, das den Altar vor dem Throne Gottes bot, fast oberhalb des Hauptaltares der Marienkirche, beruht augenscheinlich auf einer bestimmten Absicht, die Aufstellung des Altares in unmittelbare Beziehung mit der Darstellung des apokalyptischen Altares zu setzen. Letzteres entsprach so recht dem mystischen Zuge des Zeitalters." So mag mit einiger Wahrscheinlichkeit an dieser Stelle einst der Londoner Altar gestanden haben. Die Reformation wie auch die katholische Gegenreformation mußten natürlich einen so mystischen Darstellungskreis wegfegen, und so wird wohl der Altar nicht lange an seinem Ort

1) Neuwirth a. a. O. S. 25.

gestanden haben, wie ja auch die Apokalypsendarstellungen der Wände schon unter Rudolf II. mit frömmeren Scenen aus der Bibel übertüncht wurden. Die Möglichkeit, daß der Altar aus Hamburg stammt, ist wohl die denkbar unwahrscheinlichste, denn hierfür fehlt uns jede Begründung [1]). Im 14. Jahrhundert mit dem beschriebenen Darstellungskreis in so hoher und kraftvoller Ausführung paßt er aber recht wohl in den Prager Kreis hinein. Noch ein weiterer Grund spricht dafür. In der oberen Randleiste befinden sich Köpfe, teilweise mit Kronen, teilweise mit Mützen, teilweise ohne Kopfbedeckung, Köpfe, die man keineswegs als Heilige deuten kann, sondern die in ihrer individualisierenden Behandlung nur Porträts sein können. Von diesen kommt das zweite Porträt des Mittelteils den Karlsteiner Porträts Karls IV. sehr nahe, und der Kopf ganz rechts trägt die Wenzelkrone (Neuwirth Taf. XXVII. 3 und 4). Außerdem sind vier gekrönte weibliche Köpfe gegeben: Karl IV. war viermal verheiratet [2]): Ich meine, alle Gründe

---

1) Lichtwark S. 394: „Wie er dorthin (ins Kensingtown Museum) gelangt ist, in welcher Hamburger Kirche oder wo sonst er seine Heimat gehabt haben mag, kann ich noch nicht sagen.“ Jene erbauliche Erzählung, daß das Hamburger Domkapitel den Hamburger Rat in Avignon verklagte, weil das jüngste Gericht im Rathause einen Priester darstellte, dem ein Teufel Unrat in den Kelch goß (Lichtwark S. 59, vorher aber schon von Lappenberg veröffentlicht) spricht eigentlich auch gegen einen Darstellungskreis der Apokalypse in einer Hamburger Kirche. Und dann: wir haben zahlreiche Nachrichten vom 16. Jahrhundert ab über Bilder in den Hamburger Kirchen, von einer Apokalypse ist aber nirgends die Rede.

2) Der Direktor des Kensingtown Museums war so freundlich, auf unsere Bitte hin die einzelnen Porträts und Abbildungen der böhmischen Porträts zu vergleichen und hat dabei völlig unabhängig

für sich allein genommen würden vielleicht wenig oder garnichts besagen; wo sie aber alle zusammen treffen, ist doch wohl der Schluß berechtigt, daß der Londoner Altar aus der Marienkirche der Burg Karlstein stammt, daß er zum mindesten aber böhmischen Ursprungs ist.

Aber wie der Nürnberger Kindermord, so soll uns der Londoner Altar auch nur ein Wegweiser sein, der uns das Ziel zeigt; denn unsere eigentliche Aufgabe kann erst darin bestehen, den Petrialtar mit der böhmischen Kunst zu vergleichen. War bisher

---

von uns festgestellt, daß die genannten Bilder identisch sind. „The interesting point which von raise respecting the portrait of Charles IV. has been investigaded, and it is thought that judging by comparison with Dr. Neuwirths reproductions the second roundel from the left-hand end of the central portion of the altarpiece may be a portrait of Charles IV. (Neuwirth Taf. XVII). The identification of the other heads is more difficult." Über die Beziehungen des Hamburger Meisters zu Böhmen schreibt der Direktor in demselben Briefe: The source of Meister Bertram's art still requires elucidation,, but it is known that foreign artists worked in Bohemia in the 14 th century and it does not seem impossible that Meister Bertram should have visited the court of Charles IV." Eine weitere Anfrage über den farbigen Bestand der Bilder blieb wegen der plötzlich eintretenden politischen Ereignisse leider unbeantwortet, sodaß wir hierauf nicht weiter eingehen konnten. Immerhin möchte ich es nicht versäumen, an dieser Stelle für die mir vom Kensingtown Museum entgegengebrachte rege Förderung meiner Angelegenheit meinen Dank auszusprechen. Zugleich mögen hier die vom Museum uns überlassenen Maße der Bilder folgen, die bei Lichtwark nicht angegeben sind:

Mittelteil mit Rahmen: 138,5×167,5 cm.
„ ohne „ 110 ×154 „.

die kleinen rechteckigen Bilder auf dem Mittelteil ohne Rand: 253 × 236 mm.
Flügel mit Rahmen: 138,5×83 cm., ohne Rahmen: 111 × 70,5 cm.
die kleinen rechteckigen Bilder auf der Innenseite der Flügel: 250 × 217 mm.
Außenseite der Flügel: 350×335 mm.

ein thematischer Vergleich möglich, so fällt dieser jetzt fast völlig fort, und wir sind auf die Mittel stilkritischer Vergleichung angewiesen. Und da öffnet sich für uns allerdings ein weites Feld, so daß eine Beeinflußung nicht nur möglich, sondern höchst wahrscheinlich ist, und mit diesem Übergange vom Möglichen zum Wahrscheinlichen ist schon unendlich viel gewonnen.

Wenn man die stilkritische Beschreibung der Gemälde des Petrialtares, die wir gegeben haben, mit der vergleicht, die Neuwirth [1]) von der Kunst des Meisters Theoderich gibt, so wird man wesentliche Übereinstimmungen finden, die nicht als Zufall angesehen werden können. Das Gesicht ist oval gebildet, die Haare sind filzig massig behandelt, dicke Strähnen lösen sich oft ab, die Nase endigt dick und klobig, die Augen sind von Parallelfalten umrandet, die Gewandfalten sind weich und rund modelliert [2]). Neben diesen stilistischen bestehen aber auch Übereinstimmungen rein technischer Art mit Meister Theoderich. Neuwirth zeigt uns, wie der Meister technisch von Oberitalien abhängig und in dieser Beziehung besonders aus dem Kreise zu erklären ist, aus dem auch Cennino Cennini her-

---

1) Neuwirth a. a. O. S. 95 ff.

2) Die stilistische Verwandschaft erstreckt sich bis in alle Einzelheiten (Gestaltung der Hände z. B.) hinein. Wir verzichten auf ein tieferes Eingehen, weil wir sonst alles wiederholen müßten, was bei der stilistischen Betrachtung der Gemälde des Petrialtares gesagt wurde. Diese Betrachtung ist auch in ihrer ganzen Anordnung im Hinblick auf den böhmischen Kunstkreis gegeben; wer sich eingehender orientieren will, braucht sie nur mit der erwähnten Stelle bei Neuwirth zu vergleichen.

vorging, der uns in seinem Tractat von der Malerei seine Erfahrungen [1]) niedergelegt hat. Der böhmische Meister läßt manche Teile der Arme, Schultern, Hüte u. s. w. über den Rahmen des Bildes hinaus gehen. Zwar tut dies der Hamburger Meister nicht, aber die Art und Weise des Bildabschlusses zeigt doch ein Komponieren ohne Rücksicht auf den Rahmen. So werden willkürlich Teile einer Figur wie Zehen, Fersen, Ellenbogen vom Rahmen überschnitten. Bei der Eva der Entdeckung ist fast ein Viertel der Figur außerhalb des Bildes; an sich wäre das ja nicht merkwürdig, seltsam ist nur, daß die Finger des im Bilde nicht befindlichen Armes wieder sichtbar sind [2]). In dieser Art der Überschneidung durch den Rahmen liegt tatsächlich etwas willkürliches; und sie läßt sich nur dadurch erklären, daß die Komposition unabhängig vom Rahmen geschah wie beim böhmischen Meister.

Ähnliche Beziehungen zu Böhmen und Oberitalien liegen in der Art der Behandlung des Gewandmusters. Die Gewänder, das Paradebeispiel ist der Engel der Vertreibung, zeigen oft eine Ornamentik, die nach dem Patronenverfahren, das uns Cennino Cennini überliefert hat, angefertigt ist. Cennino [3]) schreibt: „Du mußt nämlich zuerst auf dem Papier die Zeichnung machen und dann dieselbe sachte mit der Nadel durchstechen, wobei du unter dem Papier ein Stück Gewebe oder Linnen als Unterlage hast."

---

1) Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei (Ausgabe der Quellenschriften Bd. I, Wien 1871).

2) Ebenso merkwürdig ist die Figur ganz rechts auf dem Bilde der Bau der Arche.

3) Cennino Cap. 141, S. 90.

Daß dieses handwerksmäßige Verfahren bei dem Hamburger Meister von 1379 zur Anwendung gekommen ist, wird durch folgendes bewiesen. Durch diesen Abklatsch, den man etwa der schablonenhaften Herstellung moderner, gemalter Tapeten vergleichen kann, wird keinerlei Rücksicht auf Faltengebung des Gewandes genommen. Das Ornament geht über die tiefste Falte flächenhaft hinweg und negiert sie so: der Begriff des Dekorativen wäre hier am Platze. Das Ornament ist in der Weise hergestellt, daß mit einer stumpfen Nadel Punkt neben Punkt in den Goldgrund hineingedrückt ist, diese Punkte sind unter einander hin und wieder durch eine eingeritzte Linie verbunden. Die einmal gemachte Schablone konnte mehrfach angewandt werden. Ähnlich handwerksmäßig ist die Behandlung der Heiligenscheine. In seiner ursprünglichsten Form zeigt er sich bei der Maria der Verkündigung. Er besteht wie beim böhmischen Meister aus drei um den Kopf regelmäßig gezogenen Kreisen. Bei unserem Meister sind sie augenscheinlich auch nach dem Pausverfahren hergestellt. Es liegt im Sinne dieser handwerksmäßigen Technik, diese Diademe möglichst üppig und reich auszugestalten. und so haben wir in der Maria der Flucht nach Ägypten den reichsten Nimbus, der aber doch noch die Grundform der drei Kreise zur Erscheinung bringt. Der Hauptakzent liegt in jedem Bild im Gewande, das schon durch die helle Farbigkeit betont ist, ja man sieht oft (Adam baut die Erde) das spätere Hineinstecken der Hände in das Gewand [1]). Die Figur selbst ist scharf

1) Was Neuwirth auch bei Teoderich bemerkt.

umrissen nach Art des Cennini[1]): „Sobald du dein ganzes Gemälde fertig gezeichnet, so gebrauche eine Nadel, die in einem Schaft steckt, und grabe damit längst den Conturen in den Grund ein, welchen du zu vergolden hast, Ornamente an den Figuren, und bei gewissen, Goldbrokat darstellenden Gewändern die anzubringenden Arabesken."

Eine weitere Verwandschaft mit Böhmen ist schließlich die räumliche Komposition. Wo die noch in den Kinderschuhen steckende Linearperspektive nicht zur Anwendung kommt, ist in der Weise eine Orientierung gegeben, daß ein neutraler Augenpunkt ungefähr in der Mitte des Bildes gegeben ist. Mit der Bewegung des Auges wird gerechnet; so kommt die merkwürdige Teilung des Bildes heraus, daß die untere Hälfte in Aufsicht, die obere Hälfte in Untersicht d. h. mit dem Blick nach oben gegeben ist, z. B. Geburt Christi[2]). Wo wir die Linearperspektive finden, am klarsten bei Esau und Isaak, da ist sie

1) Cennino a. a. O. S. 78. Cap. 123.

2) Der früh-rheinische Kreis gibt alles in Aufsicht. Am besten sieht man diesen Unterschied zwischen böhmischer und rheinischer Raumerfassung bei Burger, Handbuch Abb. 111 Meister von Hohenfurth, Geburt Christi, Hohenfurth, Stift und Abb. 112, Geburt Christi, Kölnisch um 1410, Utrecht, Erzbischöfliches Museum. Der böhmische Meister gibt das Dach in Untersicht mit allen Sparren, die es stützen, der kölnische Meister gibt es dagegen in Aufsicht genau so wie den unteren Teil des Bildes. Für die Richtigkeit der in diesem Absatz erörterten Raumgestaltung sei verwiesen auf Kern, die Grundzüge der Linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyk und ihrer Schule I. Leipzig. Diss. 1904 und Massacios Dreifaltigkeitsfresko von Santa Maria Novella in Preuß. Kunsts. Bd. 33 und Sauerbeck, Ästhetische Perspektive in Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. VII. Heft 3. Über die Zentrizität nnd Exzentrizität siehe vor allen Dingen Sauerbecks Exkurs über das Normale Tritychon ebda.

ganz im böhmisch-italienischen Sinne gegeben. Die perspektivischen Linien treffen sich paarweise in der Vertikalachse des Bildes, so daß man diese auch die Fluchtachse nennen könnte. Auch die Figuren selbst passen sich diesem Schema an. Die rheinisch westfälische Richtung geht von vornherein mehr auf die exzentrische Anlage des Bildes aus, die zentrale Anlage hat ihre Heimat in Italien und wurde von hier aus nach Böhmen gebracht, wo wir sie schon vor 1330 finden (Krönung der Maria des Stiftes Kloster Neuburg)[1]). In dieser räumlichen Disposition liegt auch ein Hauptunterschied zwischen dem Hamburger Meister von 1379 und Meister Francke, der exzentrisch aufbaut und allerdings beim zusammengesetzten Bilde wieder ein zentrisches Polyptichon (Thomasaltar)[2]) anstrebt, jedoch ganz im Sinne rheinisch-niederländischer Raumerfassung. Weitere Beispiele für die Fluchtachsenlinie bei dem Hamburger Meister sind die Warnung und Isaak segnet Jakob. Die Fluchtlinien treffen sich allerdings nicht immer in der Vertikalachse, weil sie nicht mathematisch genau sondern nach dem Augenmaß gezeichnet sind, außerdem spielt noch mancher Archaismus eine grosse Rolle wie z.B. die umgekehrte Perspektive. Die Absicht erstrebter perspektivischer Anlage liegt aber überall auf der Hand.

Bei Gelegenheit des Londoner Apokalypsenaltares traten wir schon an die Frage heran, ob der Meister

---

1) Abb. Burger a. a. O. Abb. 153 und 211.

2) d. h. jedes Bild des Thomasaltares zeigt eine exzentrische Anlage z. B., Geburt Christi, Geißelung, Grablegung, Auferstehung. Alle Bilder zusammengesetzt, treffen sich die Perspektivlinien der Seitenbilder annähernd im Mittelbilde, der großen Kreuzigung.

vielleicht selbst in Böhmen gelernt und gearbeitet hat. Diese Frage konnten wir schon dort mit Sicherheit bejahen. Auch der Petrialtar gibt uns manchen Wink, der uns zur Beantwortung in diesem Sinne ein Recht gibt. Es finden sich nämlich viele wörtliche Übereinstimmungen, die, da sie nicht etwa nur vereinzelt auftreten, nicht zufällig sein können. Der Gestus Gott-Vaters auf dem dritten Schöpfungstage findet sich wieder in der Welislawbibel [1]), auch beim dritten Schöpfungstage, der hier aber die Erschaffung der Pflanzen zeigt. Gott steht links in drei Viertel Profil. Die rechte Hand, die aus dem massigen Gewande herauskommt, ist etwa bis zur Nasenhöhe weisend erhoben, der Daumen löst sich von den anderen Fingern ab. Die linke Hand rafft in Taillenhöhe vorn das Gewand und läßt dieses so tutenförmige Falten werfen. Daß der Meister auch von Miniaturen gelernt hat, kann nur den erstaunen, der, einseitig vom Material ausgehend, den Begriff eines bestimmten Stiles aufstellt. Gewiß hat die Miniatur ihre Eigenart in der feinen Zeichnung, wogegen die Wandmalerei mehr die Großflächigkeit betont. Aber in der Tafelmalerei kann sehr wohl beides vereinigt sein. Auch der fünfte Schöpfungstag zeigt das Nachwirken von Miniaturen. Die Vögel mit bis ins Kleinste gehender linearer Zeichnung der einzelnen Teilchen sind übereinander angeordnet wie die Randleisten eines mittelalterlichen Buches (dasselbe Blatt der Wenzelbibel zeigt es übrigens). Die Behandlung ist eine rein flächenhafte, ein ausgebreiteter Flügel legt sich vollständig in die Fläche, selbst der Schwanz

1) Wenzelbibel I. Fol 2. Abb. Burger, Handbuch S. 168, Abb. 192.

des im Profil gemalten Pfaues, der senkrecht zur Bildfläche stehen sollte, ist breit in die Fläche hineingelegt. Keine Überschneidung, keine Bewegung oder Tätigkeit, am besten bei dem Vogel oben links zu beobachten, wo die anscheinende Bewegung zur völligen Starrheit wird, jedes Stück sorgsam für sich gesehen, keine räumliche Vertiefung, keine Geschlossenheit der Komposition: hier haben wir in der Tat ein Stück dekorativer Kunst. Doch schreiten wir im Suchen nach Übereinstimmungen mit böhmischer Kunst fort. Der vierte Schöpfungstag zeigt uns den herrlichsten Gott-Vater; in der Art wie die Füße in die Fläche auseinanderklappen, liegt eine Verwandtschaft mit Johannes in der Kreuzigung des Theoderich (Neuwirth Taf. XXXI). Die Erschaffung der Eva stellt schon Burger[1]) der der Wenzelbibel um 1380 gegenüber, allerdings wohl mehr aus thematischen Gründen. Irgend eine intime Verwandtschaft besteht kaum. Entschieden näher steht der Auffassung des Hamburger Meisters die der schon mehrfach zitierten Genesis der Wenzelbibel[2]), die von der eben genannten wohl zu unterscheiden ist. Adam liegt hier auf einem Felsen, den Kopf auf die Arme gestützt, die in der Weise gekreuzt sind, daß sich der linke Arm unter den rechten schiebt. Auch die Beinstellung ist darin gleich, daß das linke Bein gekrümmt unter dem rechten liegt. Diese Beinstellung findet sich auch bei Neuwirth Tafel IX.

Auf dem Bilde der Bau der Arche sehen wir links, anscheinend als Schiffsschnabel gedacht, einen

1) Burger a. a. O. S. 166/167.

2) Abb. Burger a. a. O. S. 168.

Drachenkopf. Der geöffnete Mund mit den zwei nach innen gebogenen Zähnen, die etwas in die Höhe gezogene Nase, die vorgezogene, die Augen einbettende Stirn, erinnert deutlich an die Apokalypsenschlange (Neuwirth Tafel VI). Die Form des Beiles auf demselben Bilde findet sich häufig in den Treppenhausgemälden der Burg Karlstein. Die Auffassung der Verkündigung Mariä kann auch als böhmisch angesehen werden. Maria kniet vor einem oder mehreren Betschemeln, in deren unteren Fächern stets Bücher liegen. Auf der Verkündigung von Karlstein sitzt Maria in einem architektonischen Gehäuse, der Engel meldet seine Botschaft durch ein Fenster. Auf dem Petrialtar spielt sich wie auch auf dem Londoner Altar die Scene im Freien ab. Der Buxtehuder Altar der Hamburger Kunsthalle jedoch vollzieht im Sinne der böhmischen Auffassung die Trennung der handelnden Personen durch die architektonische Kulisse. Der Engel des Petrialtares, übrigens wieder ein Beispiel der Figurenbehandlung, die durch ihre individuelle Auffassung aus dem Rahmen der anderen Typen des Meisters herausfällt, ist in der Art, wie Nase und Stirn fast in eine Linie verlaufen, wie das Kinn vorgezogen ist, wie die Haare über dem rechten Ohre tutenförmig gelockt sind, fast eine Copie des Verkündigungsengels der Burg Karlstein (Neuwirth Tafel XLVI). Das Weidengeflecht mit den schräg abgeschnittenen Rippen auf der Geburt Christi findet sich bei Neuwirth Tafel XLVII, womit auch die Kuh und der Esel merkwürdig übereinstimmen. Das zurückgezogene Kinn des stehenden Königs der Anbetung, das sich auch in der französischen Malerei und auch bei der Anbetung des Missale des heiligen

Laurentius von Antwerpen[1]) findet, zeigt sich auch in Böhmen (Neuwirth Taf. XLVII).

Die Verwandtschaft des bethlehemitischen Kindermordes mit böhmischer Auffassung, die wir schon ausführlich besprochen haben, kann noch in mancher Beziehung verstärkt und vertieft werden. Krone und Scepter des Königs, so nebensächlich dies an sich sein mag, haben ihre Vorbilder in Böhmen[2]). Die Frau oben rechts hat große Ähnlichkeit mit der Blankadarstellung bei Neuwirth Tafel X. Der Mund ist geöffnet, die Oberlippe gebogen, Falten gehen von der Nase zum Mundwinkel, das Kinn ist vorgezogen, die Nase lang und etwas dick endigend, die Augen sind oben und unten von Parallelfalten stark umrahmt. Das Ornament am Baldachin, das ein Bogenfenster mit einem Rundfenster, in das eine Rosette hinein gesetzt ist, abwechselnd zeigt, findet sich bei Neuwirth Tafel XXXVII, wie wir auch die runden, burgartigen Ecktürmchen, die schräg aufeinander zulaufenden, kleinen Dächer im Darstellungskreis der Burg Karlstein vorgebildet sehen.

Die stilistischen Übereinstimmungen des Hamburger Meisters von 1379 mit der böhmischen Kunst sind demnach so zahlreich, daß man sich nicht dagegen verschließen kann, hier eine Abhängigkeit zu sehen; da diese Verwandtschaft aber auch auf die Technik des Meisters hinüberspielt und wir ferner wörtliche Übereinstimmungen gefunden haben, so

---

1) Haag, Museum Meermanno-Westreenianum. Es stammt aus dem Jahre 1365; eine Abbildung der Anbetung bringt z. B. Rooses in seiner Geschichte der Kunst in Flandern, Stuttg. 1912. Abb. 78. S. 41.

2) Krone: Neuwirth Taf. XLVII, Scepter: Neuwirth Taf. XXXII.

wird man anerkennen müssen, daß der Meister hier in Böhmen sich aufgehalten und gelernt hat.

Was Lichtwark[1]) gegen diesen Einfluß von Böhmen hervorbringt, kann nur im Sinne des unbedingt Autochtonen, das nun einmal dieser Kunst anhaften soll, aufgefaßt werden: „Es bleibt nur noch die in Prag unter Karl IV. erblühte Kunst. Hier finden sich einige äußerliche Ähnlichkeiten, aber es ist schwer, sie in Worte zu fassen. Am nächsten kommt Bertram vielleicht die Tafel mit den Bildnissen Karls, Wenzels und des Bischofs Ocko im Rudolfinum in Prag. Aber es fehlt bei Bertram der selbst in dem nordischen Teil der Prager Produktion so starke italienische Zustrom, und in seiner Architektur findet sich nirgend eine Anlehnung an die Holzarchitektur aus Brettern, die, wohl aus Frankreich stammend, für die Prager und die mitteldeutsche Schule charakteristisch ist. Wo er einen hölzernen Baldachin baut (Krönung Mariä), denkt Bertram in Steinformen." Was den starken italienischen Zustrom betrifft, so ist dieser im Prager Kreis nicht so stark wie im übrigen Böhmen, so daß sogar die Frage aufgeworfen wurde, ob denn Thomas von Modena, von dem Bilder in der Burg Karlstein sind, überhaupt in Böhmen war, oder ob er nicht vielmehr Bilder aus seiner Heimat nach Böhmen geschickt hat[2]). Und was z. B. in Meister

1) Lichtwark a. a. O. S. 63 u. 175.

2) Eine Frage, die natürlich in dem Augenblick erledigt ist, wo man die Apokalypse der Burg Karlstein ihm zuschreibt, wie Neuwirth. Nach Neuwirths Untersuchungen muß es klar erscheinen, daß Thomas von Modena in Prag gewesen ist, aber, daß man daran zu zweifeln wagte, zeigt deutlich, daß von einem starken italienischen Zustrom nicht die Rede sein kann: Männer wie Theoderich von Prag

Theoderich an italienischen Elementen steckt, das beschränkt sich im wesentlichen auf das Technische, das findet sich aber auch, wie wir sahen, bei dem Meister von 1379. Außerdem fährt Lichtwark gleich darauf fort: „Hie und da glaubt man ferne italienische Erinnerungen zu fühlen.“ Auch das findet seine Erklärung über Böhmen. Diese italienischen Reminiscenzen lassen sich nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Die liebliche Eva der Entdeckung z. B. hat diesen Weg zurückgelegt. Und jenes Denken in Steinform, das in scharfem Gegensatz zu dem Denken in Holzform der Böhmen stehen soll, kann kein stichhaltiger Grund sein, wenn man bedenkt, daß auch der Hamburger Maler architektonische Formen in böhmischer Auffassung zeigt; der Krönung Mariä, die von Lichtwark herangezogen wird, kann man das Pult bei der Verkündigung, die Hütte der Geburt Christi, die Arche Noahs und anderes gegenüberstellen.

Zur weiteren Begründung mag noch erwähnt werden, daß dieser böhmische Einfluß am Ende des 14. Jahrhunderts außerhalb Hamburgs auf Schritt und Tritt im östlichen Deutschland zu belegen ist. Und immer haben wir die Erscheinung, daß dieser Einfluß um 1425 von einer kölnisch-westfälischen Richtung durchkreuzt und abgelöst wird, die zwar, wie wir noch sehen werden, an manchen Stellen schon im 14. Jahrhundert selbst einsetzt. Als Beispiele für den böhmischen Einfluß seien erwähnt: die Rüstkammer des Schlosses Kriebstein bei Döbeln im Königreich

---

nahmen vieles von der technischen Vollkommenheit des Italieners an, aber ihre deutsche Eigenart bewahrten sie doch.

Sachsen[1]), ein gewebter Teppich in Pirna[2]) und eine Kreuzigung von 1418 in der Pfarrkirche zu Straubing[3]). Der kölnische Einfluß sei mit einem Beispiel aus dem fernsten Osten belegt, mit einem Rundbilde des Domes zu Frauenberg im Ermeland[4]).

Diese Einflüsse sind allerdings fast stets sehr verschieden von dem, den der Hamburger Meister aufgenommen hat. Das kommt daher, weil wir nie von einem böhmischen Stil reden können, wie man wohl von einem kölnischen oder westfälischen Stil zu reden pflegt, sondern nur von einer böhmischen Kunst. Selbst innerhalb des Karlsteiner Kreises zeigt der Meister Theoderich einen ganz anderen Stil als etwa der Meister der Treppenhausgemälde, und es gibt wohl keinen größeren Gegensatz als Theoderich und den Meister der Hohenfurther Passion (1360)[5]).

---

1) 1400. Inventarverzeichnis, Königreich Sachsen, Bd. 25. S. 108.

2) 14. Jahrh. mit stark italienischem Einfluß. Ebda., Bd. 1. S. 68.

3) Abb. Riehl, das Donautal, S. 216.

4) Inv. Bd. 4. S. 100, datiert 1426. Es stellt eine Madonna in der Rosenlaube dar und zeigt den Einfluß der sog. jüngeren Schule von Köln (Stefan Lochner).

5) So nehmen auch der Meister von Wittingau und Laurin von Klattau ihre eigene Stellung ein. Die Eigenart, die teils eine örtliche, teils eine zeitliche ist, richtet sich nach dem überwiegenden Einflusse von Italien, Frankreich oder Westfalen. Am einleuchtendsten wird dieser Unterschied, wenn man etwa die Kreuzigungen des böhmischen Kunstkreises (z. B. bei Burger) mit einander vergleicht: Klosterneuburg (1322—1329), Hohenfurther Passionsmeister um 1350 in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth, Katharinenkapelle der Burg Karlstein um 1360, Schule des Meisters von Hohenfurth (um 1360) Theoderich von Prag, Burg Karlstein und Laurin von Klattau im Hasenburgischen Meßbuch, Wiener Bibliothek Cod. 1844 (1409). In der Beschränkung Theoderichs

Zur letzten Bekräftigung unserer Auseinandersetzung sei noch auf das in der Einleitung gesagte hingewiesen.

Es läßt sich nicht als unbedingt sicher annehmen, daß der Hamburger Meister der Schüler Theoderichs war, denn wie wir sahen, zeigt er auch Verwandtschaften mit dem Meister der Apokalypse und auch in seiner Behandlung der Architektur und der Freude an der Erzählung mit Nikolaus Wurmser[1]). Dadurch, daß er sich aber keinem seiner Meister unbedingt verschreibt, bewahrt oder erobert er sich eine große Selbständigkeit, die, vermischt mit manchen Provinzialismen, ihn allerdings hinter dem Prager Kreise zurückstehen läßt, die ihn aber eben wegen seiner Schulung zu einer Erscheinung machen, welche im deutschen Norden wenigstens im 14. Jahrhundert nicht ihresgleichen findet.

Den Gang unseres Meisters können wir uns jetzt folgendermaßen vorstellen. Wo er geboren ist, wissen wir nicht, ebensowenig wann. Die Identifikation mit irgend einem Namen der Kämmereirechnung kann nur hypothetisch sein; denn hier steht neben einem Ludolfus Schildere (1374) ein Hinricus

---

auf nur drei Personen (Christus, Maria und Johannes) liegt zugleich eine große Annäherung an den Hamburger Meister, die wohl ins Gewicht fällt. In dieser erhabenen Einfachheit steht er sehr im Gegensatz zum Meister Laurin, der selbst in einer Miniatur uns die Kreuzigung in einem großen Personenreichtum gibt und sich damit wie auch in der Trennung von Johannes und den Frauen durch das Kreuz der westfälischen Kunst nähert.

1) Wenn ihm die Treppenhausgemälde der Burg Karlstein, also die Ludmila- und Wenzelslegende mit Recht zugeschrieben werden, näheres siehe bei Neuwirth S. 49 ff.

Lupus pictor (1375) und ein Johannes maalre (1380) [1]). Wenn wir die Herkunft des Meisters auch nicht feststellen können, so steht doch fest, daß er in Böhmen und zwar hauptsächlich in Prag gelernt hat, wo er mit einiger Wahrscheinlichkeit zeitweilig bei Theoderich arbeitete. Der Zustrom von Künstlern nach Prag ist mehrfach belegt [2]), so daß die Lehrzeit des Meisters in der Kunststadt Karls IV. durchaus verständlich erscheinen muß, selbst wenn er ein Deutscher gewesen ist, was nicht bestritten zu werden braucht. In Böhmen schuf der Künstler am Apokalypsenaltar zusammen mit anderen Meistern, die dem Karlsteiner Kreise nahe standen. Der Londoner Altar muß vor 1378, dem Todesjahr Karls IV., entstanden sein; ja, aus einem weiteren Grunde möchten wir ihn kurz vor 1375 ansetzen. Denn in diesem Jahre besuchte der fast 60jährige Kaiser, der es verstanden hatte, sein Reich bis weit in den Norden hinaus auszudehnen, wo er Tangermünde zu seiner Lieblingspfalz gemacht hatte, mit seiner Gemahlin und großem Gefolge die stolze Hansestadt Lübeck. Zehn Tage dauerten die Festlichkeiten und Ritterspiele auf Kosten der Stadt zu Ehren der hohen Gäste [3]). In dem reichen Gefolge mag sich auch unser Maler befunden haben, den Hamburger Ratsherren, die dem Kaiser ihren Gruß brachten, kennen gelernt haben mögen. So kann er sehr wohl nach Hamburg gekommen sein, wo man sich vielleicht schon lange mit dem Gedanken trug, einen neuen Altar für die Petrikirche zu erbauen

1) Vergleiche den Anhang über die Maler der Kämmereirechnungen.

2) Vergleiche unsere Einleitung.

3) Barthold, Geschichte der deutschen Hanse. S. 383—84.

und sich nach einem geeigneten Meister umschaute. Natürlich mußte er zuerst in die dortige Zunft eintreten und entrichtete 1375 sein Geld für den Eintritt. Damit können wir den Hamburger Meister von 1379 mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Hinricus Lupus [1]) festlegen, der gerade in diesem Jahre in die Malerzunft eintrat und dafür an die Stadt bezahlt. Denn 1375 ist für uns ein Grenzdatum; der nach Hinricus Lupus erwähnte Johannes maalre kommt weniger in Betracht, weil er erst 1380 in die Zunft eintritt. Bald nach 1375 begann dann der Meister die Arbeit am Petrialtar, die man möglicherweise allerdings zwischen die Jahre 1379 und 1383 legen könnte, wenn man von dem inschriftlichen Datum der Plastiken ausgeht und auch das Datum des Chronisten berücksichtigt. Die Lebenszeit des Hinricus Lupus, dessen Name vielleicht noch einmal in seiner befremdenden Art in ihm einen auswärtigen Künstler feststellen läßt, mag somit zwischen 1350 und 1400 fallen.

1) Trotzdem nennen wir den Maler im Folgenden stets noch den Meister von 1379, weil eine solche Identifikation mit einem Namen der Kämmereirechnungen stets sehr unsicher ist; wir erinnern nur an die Einführung der Namen Bertold von Lindau und Wihelm von Herle in die Kunstgeschichte von Nürnberg und von Köln. Zur Klärung haben sie nicht beigetragen.

Lebenslauf.

Am 24. Januar 1892 wurde ich, Alfred Rohde, in Hamburg als Sohn des Oberzollrevisors Franz Rohde geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und hamburgischer Staatsangehörigkeit. Ich besuchte die Oberrealschule und von der Quarta ab das Realgymnasium des Johanneums zu Hamburg, wo ich Michaelis 1910 das Reifezeugnis erhielt. Auf der Universität widmete ich mich dem Studium der Kunstgeschichte, des Deutschen und Französischen sowie der Philosophie. Zuuächst studierte ich in Marburg (W.-S. 1910/11 bis W.-S. 11/12), in München (S.-S. 1912), in Paris (W,-S. 1912/13, und zuletzt wieder in Marburg, von wo ich seit Februar 1915 beurlaubt bin, da ich als Oberjäger im Reserve-Jäger-Bataillon 24 im Felde stehe.

Meine akademischen Lehrer waren: Bock, Bornhäuser, Busch, Elster, Geldner, Glaser, Hamann, Horst, Jensen, Mouillet, Natorp, Rade, von der Ropp, Vogt, Wechßler und Wrede in Marburg; Grauert, Munker, Kutscher, Voll und Wölfflin in München; Bertaux, Huguet, Jeauroy, Lanson, Levy-Bruhl, Lot, Mâle und Rouge in Paris.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Professor Hamann und Herrn Dr. Horst, die mich durch wertvolle Ratschläge freundlichst unterstützten. Der letztere wies mich auch auf das Thema dieser Arbeit hin.